MUZYKA POLSKA

IV

KWARTALNIK

1934

TREŚĆ:

NASTĘPNY ZESZYT UKAŻE SIĘ W LUTYM 1935 R.

Druk. M. GARASIŃSKI, Warszawa

MUZYKA POLSKA

KWARTALNIK

POŚWIĘCONY ZAGADNIENIOM ŻYCIA MUZYCZNEGO W POLSCE

ORGAN TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ

Rok 1934 | Komitet Redakcyjny: Adolf Chybiński, Kazimierz Sikorski i Teodor Zalewski | Zeszyt IV

ADRES REDAKCJI I ADMINISTRACJI:
WARSZAWA, ŚTO-KRZYSKA 16. TELEFON 2-18-16
P.K.O. 18.670

OD REDAKCJI

Zeszyt niniejszy zamyka pierwszy rocznik naszego pisma. Z prawdziwą radością możemy stwierdzić, że, wbrew przestrogom pesymistów, pismo wywołało żywy oddźwięk wśród muzyków i miłośników muzyki i nie braknie nam z wielu stron bardzo życzliwej zachęty oraz poparcia w podjętej przez nas pracy.

Przebyty rok jest zbyt krótkim czasokresem, abyśmy mogli osiągnąć te wszystkie zamierzenia, które postawiliśmy sobie na wstępie. Jednak już dziś możemy stwierdzić, że jedno z podstawowych naszych zamierzeń zostało zrealizowane: pismo skupiło dookoła siebie muzyków polskich młodszego pokolenia, sprzęgło ich w zgodnym wysiłku i aktywnej współpracy nad rozwiązaniem licznych problemów naszego życia muzycznego.

W pierwszych zeszytach pisma poświęcaliśmy wiele miejsca naszym zachwaszczonym stosunkom muzycznym, otwarcie i szczerze wypowiadając nasz sąd o ich bolączkach i anomaljach. Mamy przekonanie, że potrzebne są tego rodzaju zdecydowane uwagi krytyczne, piętnowanie wszelkiego gatunku „żerowania" na sprawach sztuki, wreszcie walka z nieuctwem i zaśniedziałym szablonem reprezentantów napuszonej przeciętności. Tego stanowiska i nadal nie zaniechamy, albowiem przywiązujemy wielką wagę do podniesienia poziomu naszego życia muzycznego i gotowi jesteśmy zdecydowanie walczyć z tem wszystkiem, co może mu zagrażać.

W pracy naszej kładziemy szczególny nacisk na to, żeby nie zasklepiać się w rozważaniach teoretycznych i oderwanych, lecz pozostawać w kontakcie z życiem, wskazywać na jego potrzeby, odnaj-

dywać drogi prowadzące do podniesienia kultury muzycznej w Polsce. Pod tym względem okazała się pożyteczną ankieta ogłoszona przez nasze pismo: pociągnęła ona za sobą zupełnie konkretne poczynania praktyczne, nie pozbawione szerszego znaczenia. Utrzymując i nadal ten kierunek, dołożymy wszelkich starań, aby „Muzyka Polska" miała coraz bogatszą treść i możliwie wszechstronnie omawiała zagadnienia życia muzycznego w Polsce, nie zapominając informować czytelników o najnowszych prądach i wydarzeniach muzycznych zagranicą.

Czujemy się w obowiązku podziękować wszystkim czytelnikom i sympatykom naszego pisma za poparcie oraz zrozumienie intencyj, któremi się kierujemy. Jednocześnie wyrażamy szczerą wdzięczność wszystkim tym, którzy zechcieli nam nadsyłać swe uwagi i spostrzeżenia. Nie wątpimy, że zapoczątkowany w ten sposób kontakt nasz z czytelnikami w dalszym ciągu jeszcze bardziej się zacieśni i doprowadzi do trwałego porozumienia tych, których łączy troska o przyszłość kultury muzycznej w Polsce.

BRONISŁAW RUTKOWSKI, Prof. Państw. Kons. Muz. Warsz.

Z ZAGADNIEŃ DZISIEJSZEJ MUZYKI KOŚCIELNEJ W POLSCE

I

Przeglądając artykuły poświęcone zagadnieniom muzyki kościelnej w Polsce, jakie ukazały się w prasie polskiej od połowy w. XIX do czasów ostatnich, odnosimy wrażenie, iż muzyka kościelna była i jest najsłabszą stroną naszej ogólnej kultury muzycznej, iż doniosła ta sprawa nie znalazła w społeczeństwie naszem ani głębszego zrozumienia, ani jakiejś zdecydowanej postawy. Półśrodki, połowiczne rozwiązania, zmarnowane wysiłki światłych i muzycznie uzdolnionych jednostek, brak planowości w pracy — oto najogólniejsze wrażenia z dziejów muzyki kościelnej w Polsce z ostatnich kilkudziesięciu lat.

Niski poziom muzyki kościelnej w Polsce usprawiedliwiano dawniej utratą niepodległości, zahamowaniem rozwoju naszej ogólnej kultury muzycznej, ciężkiemi warunkami bytu Kościoła katolickiego. W Polsce Niepodległej nie wiele się zmieniło w muzyce kościelnej. Nie pomógł Konkordat, nie pomogło zorganizowanie zrzeszeń katolickich, nie pomogło nowe szkolnictwo polskie ogólnokształcące i muzyczne.

Muzyka kościelna wciąż pozostaje u nas synonimem nieporządku, złego stylu, nieuctwa i amatorstwa.

Trudno zrozumieć — dlaczego państwo katolickie, posiadające bogate i ciekawe tradycje muzyki kościelnej (ww. XVI, XVII), nie otoczy należną opieką Sztuki, będącej nieodłączoną częścią kultu religijnego. Naród, który wydał Szamotulskich, Zieleńskich, Pękielów i Gorczyckich słucha dziś w kościołach mu:yki pozbawionej piękna i dostojności, muzyki, która nic nie ma wspólnego z artyzmem, a poza tekstem — niewiele z kościołem.

Zapoczątkowany w połowie w. XIX na Zachodzie (Niemcy, Belgja, Francja) ruch nad odrodzeniem muzyki kościelnej dał świetne wyniki. We wszystkich bodaj państwach zachodnich, nie wyłączając państw mniejszych, muzyka kościelna posiada dziś wysoki poziom artystyczny. Istnieje tam ciekawa współczesna literatura muzyki kościelnej; ukazują się fachowe perjodyczne pisma, poświęcone omawianym tu zagadnieniom; chóry kościelne, szczególnie przy katedrach i większych kościołach mają ustaloną dobrą opinję muzyczną; kościoły posiadają wartościowe i dobrze utrzymane organy; pracują przy nich całe zastępy wykształconych i muzycznie uzdolnionych organistów i kierowników chórów.

W Polsce, za wyjątkiem b. zaboru niemieckiego, a w szczególności dzielnicy poznańskiej, piękny ten ruch nie znalazł głębszego zrozumienia. Zapoczątkowany tu i ówdzie przez entuzjastów tej sprawy (ks. Surzyński, ks. Gruberski, ks. Mączyński, H. Makowski i inni) wkrótce z braku poparcia zamierał. To też dziś wśród narodów kulturalnych zajmujemy na polu muzyki kościelnej jedno z ostatnich miejsc. Jedynie katedra poznańska, posiadająca wartościowy chór i piękne organy broni honoru muzyki kościelnej w Polsce.

II

Muzyka w Kościele katolickim, będąc składową częścią liturgji, regulowana jest przepisami Papieży i Biskupów. W ciągu wieków ukazało się mnóstwo zarządzeń władz duchownych, dotyczących muzyki kościelnej. Niektóre z nich ściśle precyzowały stanowisko Kościoła w stosunku do aktualnych ówcześnie zagadnień muzycznych, inne piętnowały zaniedbania i nadużycia muzyczne, jakie często wkradały się do kościołów.

Zastanawiając się nad niskim obecnie poziomem muzyki kościelnej w Polsce, szukając możliwości rozwiązania tej doniosłej. sprawy dla naszej ogólnej kultury muzycznej, powstaje pytanie: czy istnieją jakie zarządzenia Papieży, dotyczące muzyki kościelnej, *któreby dziś Kościół obowiązywały?*

W ostatnich 25-ciu latach ukazały się dwa ważne dekrety Stolicy Apostolskiej w sprawie muzyki kościelnej.

22 listopada 1903 r. Papież Pius X, wielki propagator piękna liturgji i sztuki kościelnej, ogłasza swoje wiekopomne *Motu Proprio*, będące jasnem sformułowaniem zasad muzyki kościelnej. Ta doniosła dla muzyki ustawa, obok wskazań negatywnych — jak zakaz wprowadzania do kościołów muzyki lekkiej i teatralnej, śpiewów solowych, niepotrzebnego powtarzania i niedopuszczalnego

przeinaczania tekstów w śpiewach liturgicznych—zawiera wskazania pozytywne: ustanawia kryterja dla osądzenia charakteru religijnego utworu muzycznego, wskazuje style muzyczne, i daje jego wzory, właściwe tekstom liturgicznym, mówi o kościelnej muzyce instrumentalnej (orkiestry, organy).

Istnieje obszerna literatura, omawiająca szeroko poszczególne punkty *Motu Proprio*.

Z braku miejsca ograniczam się do przytoczenia jedynie kilku fragmentów z *Motu Proprio*, które, zdaniem mojem, mogą zainteresować każdego muzyka.

§ 2. Muzyka kościelna powinna w najwyższym stopniu posiadać cechy właściwe liturgji, a mianowicie: *świętość* i *piękność formy*, z których wynika koniecznie inna cecha jej, *powszechność*. Powinna być *święta*, a więc wykluczać wszelką świeckość, nietylko w samej sobie, ale też i w sposobie, w jaki zostaje przez wykonawców oddaną.

Powinna być *sztuką prawdziwą*, gdyż inaczej niepodobieństwem jest, aby wywierała na dusze tych. którzy jej słuchają, ten wpływ, jaki Kościół zamierza wywrzeć, przyjmując do swej liturgji sztukę tonów. Lecz zarazem powinna być i *powszechną* w tem rozumieniu, że nawet, dozwalając każdej narodowości zużytkowanie w utworach kościelnych tych form właściwych, które stanowią poniekąd wyłączną cechę ich muzyki, powinny one jednak być tak dalece podporządkowane ogólnym cechom muzyki kościelnej, aby nikt z innej narodowości, słuchając jej, nie doznał niedobrego wrażenia.

§ 5. Kościół zawsze uznawał i popierał postęp w sztuce, dopuszczając na usługi kultu wszystko, co genjusz w biegu wieków mógł stworzyć dobrego i pięknego, z zachowaniem jednak praw liturgji. To też i *muzyka współczesna dopuszcza się także w kościele*, skoro i ona dostarcza dzieł tak dobrych, poważnych i uroczystych. że stają się całkiem godnemi obrzędów liturgicznych. Niemniej jednak. ponieważ muzyka najnowsza służy przeważnie do użytku świeckiego, trzeba zwracać największą uwagę, aby kompozycje muzyczne w najnowszym stylu, które się dopuszczają do kościoła, nie zawierały w sobie nic świeckiego, aby nie było w nich reminiscencji motywów wykonywanych w teatrach i aby nawet w samej formie zewnętrznej nie były wzorowane na modłę utworów świeckich.

§ 6. Między różnymi rodzajami muzyki współczesnej, styl teatralny najmniej wydaje się odpowiednim do użycia przy obrzędach kultu, a ten w wieku ubiegłym miał najwięcej powodzenia, szczególniej we Włoszech. Styl ten z natury rzeczy samej staje w największem przeciwieństwie ze śpiewem gregorjańskim i z klasyczną polifonją, a tem samem występuje przeciw prawu zasadniczemu każdej dobrej muzyki kościelnej. Nadto budowa sama, rytm i, że tak powiem, jakiś *konwencjonalizm* stylowi temu właściwy, bynajmniej nagiąć się nie dają do wymagań prawdziwej muzyki kościelnej.

§ 24. Dla dokładnego wypełnienia tego, co się powyżej postanowiło, Biskupi, jeżeli jeszcze tego nie uczynili, powinni ustanowić

w swych diecezjach *komisje specjalne, złożone z osób prawdziwie kompetentnych w kwestjach muzyki kościelnej,* którym w sposób, jaki uznają za właściwy, powierzą zadanie czuwania nad muzyką, która sią wykonywa w kościołach danej diecezji. Niech nie uważają na to tylko, aby muzyka była sama w sobie dobrą, ale *aby nadto odpowiadała siłom śpiewaków i aby była zawsze dobrze wykonaną.*

§ 27. Należy dołożyć starań, aby przywrócić przynajmniej przy głównych kościołach starożytne *Scholae Cantorum*, jak się to już z najlepszym skutkiem w wielu miejscowościach zaprowadziło. Niema żadnej trudności dla kapłana gorliwego założyć taką szkołę nawet przy kościołach mniejszych i wiejskich i owszem, w niej znajdzie sposób bardzo łatwy zgromadzenia wokoło siebie dzieci i młodzieńców z wielką dla nich korzyścią i ze zbudowaniem wiernych.

§ 28. Trzeba starać się podtrzymywać i na wszelki sposób popierać wyższe szkoły muzyczne tam, gdzie już istnieją i starać się zakładać nowe tam, gdzie ich jeszcze niema, gdyż zbyt jest ważnem, aby sam Kościół starał sie o wykształcenie swych nauczycieli, organistów śpiewaków w duchu prawdziwych zasad muzyki kościelnej.

Drugim, niemniej ważnym dokumentem, dotyczącym muzyki jest Konstytucja Apostolska Papieża Piusa XI z dn. 20 grudnia 1928 r. p. t. „*Divini cultus*". Jest ona uroczystem potwierdzeniem *Motu Proprio* z r. 1903. Papież Pius XI przypominając w „*Divini cultus*" przepisy *Motu Proprio* powiada:

„Ubolewać trzeba, że w niektórych miejscach te bardzo mądre ustawy nie zostały w pełni wprowadzone w życie, z tego też powodu nie zostały stąd osiągnięte spodziewane owoce. Z doświadczenia bowiem nam wiadomo, że albo niektórzy powiadali, iż te prawa mimo tak uroczystego ogłoszenia ich nie obowiązują; albo, że niektórzy wprawdzie zrazu im się poddali, zwolna atoli czynili ustępstwa w muzyce tego rodzaju, który wogóle nie powinien mieć wstępu do kościołów; albo wreszcie, że gdzie niegdzie, zwłaszcza podczas świeckich uroczystości, obchodzonych ku czci sławnych muzyków, brano stąd powód wykonywania w kościele niektórych utworów, które, aczkolwiek znakomite, to przecież, nie odpowiadając miejscu świętemu i świętości liturgji, bezwarunkowo nie powinny być w kościołach dopuszczane.

„*Divini cultus*" w szeregu rozdziałów kładzie wielki nacisk na wykształcenie muzyczne kleru (w Seminarjach duchownych lekcje śpiewu kościelnego winny odbywać się codziennie), zaleca zakładanie i organizowanie chórów kościelnych, daje wskazówki dotyczące instrumentalnej muzyki kościelnej, mówi o szerzeniu zamiłowania do śpiewów kościelnych wśród najszerszych warstw społecznych i popieraniu szkolnictwa muzycznego.

Kończy Papież Pius XI swoją Konstytucję niedwuznacznym nakazem:

„To nakazujemy, ogłaszamy, zatwierdzamy, uznając niniejszą Konstytucję Apostolską za nienaruszalną, obowiązującą i skuteczną teraz i na przyszłość, dostającą i uzyskującą pełny i nienaruszony skutek, bez względu na jakiekolwiek przeciwne zarządzenia. Nikomu przeto z ludzi nie wolno nadwerężać tej Konstytucji przez Nas ogłoszonej, lub jej się sprzeciwiać“.

Widzimy więc, iż obowiązujące dziś Kościół ustawy w sprawie muzyki kościelnej są wyjątkowo dobre i nie budzą żadnych zastrzeżeń czysto muzycznych. Wykonanie ich byłoby naprawą i odrodzeniem muzyki kościelnej.

30 tat upłynęło od czasu ogłoszenia *Motu Proprio*, 6 lat od— *„Divini cultus“*, a żadnego skutku u nas te ustawy nie odniosły, gdyż nie są *w żadnej z djecezyj naszych w całej pełni wykonywane.*

Niektórzy twierdzą, iż *Motu Proprio* i *„Divini cultus“* były w swej istocie tylko życzliwą i ojcowską radą Papieży, bez mocy obowiązującej dla innych djecezyj poza obrębem Rzymu, ani też dla żadnego kościoła poszczególnie wziąwszy, zanim Ordynarjusz miejscowy w zakresie swej władzy nie zechce uczynić tych ustaw na swoim terenie obowiązującemi. Tego rodzaju twierdzenie jest w całkowitej sprzeczności ze wstępem *Motu Proprio* i z przytoczonym tu zakończeniem *„Divini cultus“*.

Wysuwany jest argument, iż oba zarządzenia Papieży nie przewidują żadnych represyj w stosunku do osób, które tych ustaw wykonywać nie będą, a więc, że są to zarządzenia platoniczne i do pewnego stopnia fakultatywne. Należałoby w takich wypadkach zapytać — czy podobna taktyka postępowania dotyczy wszystkich przepisów kościelnych, czy też jedynie przepisów, dotyczących muzyki kościelnej?..

Papież Aleksander VII ogłosił w r. 1657 exkomunikę, zawieszenie w czynnościach kapłańskich i cofnięcie pensji za uchylanie się przed przestrzeganiem regulaminu o muzyce kościelnej, a Kardynał Wikarjusz nakładał kary cielesne na opornych kierowników chórów. Można byłoby przytoczyć i inne przykłady sankcji nietylko moralnej lecz i materjalnej w stosunku do osób, nieprzestrzegających przepisów dotyczących muzyki kościelnej. Czy tego rodzaju sankcje i w czasach dzisiejszych są konieczne?..

Innym wreszcie argumentem, upoważniającym podobno do nieprzestrzegania rozporządzeń muzycznych Papieży jest twierdzenie: „wierni to lubią“ — to znaczy lubią ten rodzaj muzyki, który został przepisami Papieży z kościołów wyrugowany.

III

Aczkolwiek łacińskie przysłowie głosi: „Vox populi—vox Dei“, to jednak upodobania artystyczne szerokich mas nie mogą nam służyć za wskaźnik jaką powinna być sztuka i w jakim kierunku ma się ona rozwijać.

Sztuki piękne zawsze rozwijały się dzięki wybitnym indywidualnościom artystycznym, zaś tłumy stale hamowały ten rozwój, stale upodobaniami swojemi obniżały ogólną kulturę artystyczną.

Kościół Katolicki był w swoim czasie przodownikiem w rozwoju nauk i sztuk pięknych. Tworzył i opiekował się arcydziełami, które przetrwały wieki i do dnia dzisiejszego nic nie straciły na swej wartości. Ale gdy powstawały te arcydzieła, Kościół nie zwracał się do szerokich mas po sąd artystyczny, nie starał się dostosować sztuki do poziomu ich upodobań, lecz w przeświadczeniu wartości i wielkości tej sztuki — ją rozpowszechniał i protegował. Tak postępując, Kościół spełniał misję kulturalną: kształcił i podnosił powszechne upodobania artystyczne, dając nieprzemijające wzory piękna.

Niestety, ze smutkiem musimy przyznać, że w polskich Kościołach Katolickich dzisiaj zepchnięto sztukę na plan ostatni. Nie przywiązuje się do niej tego znaczenia, jakie dawniej obowiązywało, nie docenia się jej wartości i jej w kościele przeznaczenia. Zachowały się tylko dawniejsze arcydzieła — i te z braku odpowiedniej opieki nieraz w stanie opłakanym — wszystko zaś co powstaje dzisiaj, za nielicznemi wyjątkami nie przedstawia wielkiej wartości artystycznej. Wystarczy zajrzeć tylko do naszych kościołów, zobaczyć nasze procesje, obrazy, figury, feretrony i ołtarze, aby się przekonać jak przerażająco .mało dba się u nas o estetykę.

Możnaby to tłomaczyć ogólnym zubożeniem kraju, małą ofiarnością na potrzeby kościelne, brakiem protektorów i mecenasów sztuki, którzy majątki całe ongiś wkładali w sztukę kościelną, no i wreszcie — ogólnym upadkiem twórczości artystycznej. Są jednakże inne, istotniejsze tego przyczyny.

Dzisiejsza sztuka kościelna całkowicie podporządkowuje się upodobaniom szerokich mas, które nigdy nie były wygórowane. Zawsze cechowała je płytkość i konwencjonalizm. Wymownym tego dowodem są u nas wnętrza naszych kościołów, „które nie o pobożności, ale o jej dekadencji wymownie, a groźnie świadczą, o zwyrodnieniu uczuć religijnych, w których pustkę wewnętrzną

i nieumiejętność skupienia myśli przed obliczem Bożem zastępuje nieszczera, sentymentalna deklamacja". [1])

Lecz żadna dziedzina w kościele Katolickim w Polsce nie jest tak uzależniona od upodobań szerokich mas jak muzyka. Dlatego to przepisy Kościoła nie mogą tej kwestji u nas uregulować — nie zwraca się wcale na nie uwagi. Na temat wartości artystycznych i religijnych chorału gregorjańskiego napisano bardzo wiele, najwybitniejsi muzycy uznali chorał gregorjański za muzykę religijną o wielkich walorach artystycznych — u nas jednak opinje te nie znajdują w praktyce żadnego oddźwięku i wystarczył wzgląd, że dzisiejszym tłumom ta uduchowiona, o mistycznym nastroju muzyka nie odpowiada, ażeby chorał gregorjański w naszych kościołach był zaledwie tolerowany. Nie lepiej jest i z muzyką wokalną wielogłosową Palestriny i innych dawnych mistrzów, jak i z muzyką organową.

Natomiast popierane jest i rozpowszechniane wszystko to, co się masom podoba, co dogadza ich gustom, co dostosowane do ich przeciętności. Więc sola skrzypcowe, sola wiolonczelowe zawodzące i sentymentalne, arje operowe, a nieraz i romanse z podłożonym tekstem religijnym, hałaśliwe, brutalne orkiestry dęte, nie odpowiadające powadze Kościoła i nabożeństw cieszą się powodzeniem, są dziś u nas w modzie, bo tego życzą sobie masy, bo „lud to lubi".

Skutki tego są zgubne i dla piękna samej liturgji i dla ogólnej kultury muzycznej kraju. Dbałość więc o piękną, wartościową i dobrze wykonaną muzykę w Kościele jest nakazem pilnym, ze względu na jej wpływ na szerokie warstwy społeczne.

IV

Repertuar dzisiejszej muzyki kościelnej tak instrumentalnej jak i wokalnej składa się u nas przeważnie z utworów pozbawionych większych wartości muzycznych. Zakrzepła forma i przestarzałe środki wyrażania muzycznego świadczą o zaniku, albo też o upadku twórczości we współczesnej muzyce kościelnej. Z nabożnym pietyzmem i podziwem patrzymy w przeszłość, która zostawiła dzieła naprawdę wielkie, niestarzejące się nigdy, w których przejawia się i wielka religijność i genjusz muzyczny. Dziwimy

---

[1]) M. Zdziechowski.

się tej wielkiej obfitości i doskonałości muzyki kościelnej wieków dawnych i niezrozumiałą, do pewnego stopnia, jest nikłość i ilościowa i jakościowa tej muzyki w czasach dzisiejszych.

Muzyka t. zw. świecka zdobywa dziś coraz to nowe tereny i wzbogaca się nowemi, pod wieloma względami ciekawemi kompozycjami, jedynie dział muzyki kościelnej posuwa się naprzód nieśmiałemi krokami.

Prawdziwie wielka twórczość artystyczna przejawia się w wartości tematu i w doskonałej realizacji jego, inaczej mówiąc: w doskonałości treści i formy. Jedno drugim się uzupełnia, jedno z drugim ściśle się łączy. Jeśli jedno albo drugie jest niedociągnięte — utwór jest chybiony.

Głębokość i wartość tematu (pomysłu) w muzyce religijnej może się zrodzić jedynie z wielkiej wiary, przejęcia się jej treścią i odczucia jej ducha.

Najzdolniejszy kompozytor, nie będąc głęboko religijnym nie potrafi stworzyć arcydzieła muzyki kościelnej. Znamy wszak cały szereg zdolnych i utalentowanych kompozytorów, którzy próbowali tworzyć muzykę do tekstów religijnych lub też chcieli stworzyć dzieła instrumentalne o charakterze religijnym i niestety — zostawili dzieła, niepozbawione wprawdzie wartości muzycznych, lecz dalekie od muzyki religijno-kościelnej, gdyż religijność tych autorów była zbyt powierzchowna.

Wartościową muzykę kościelną może stworzyć jedynie talent muzyczny, posiadający wiedzę i technikę kompozytorską, głęboko jednocześnie przejęty prawdami wiary oraz treścią i formą religji.

Religijność społeczeństwa dzisiejszego, a szczególnie — polskiego, jest naogół płytka, powierzchowna. Opiera się ona na urzędowej przynależności do Kościoła (katolicy „paszportowi“) i na tradycji. Brak jej podstaw przekonaniowych, uczuciowych i trwałych argumentów rozumowych. Nieliczne jednostki stanowią wyjątek i nie wywierają większego wpływu na pogłębienie życia religijnego.

Mało u nas wybitnych artystów-twórców zdecydowanie należy do Kościoła Katolickiego, mało wybitnych i utalentowanych muzyków interesuje się tematami religijnemi i pięknem liturgji Kościoła. Wynika stąd ubóstwo twórczości naszej muzyki kościelnej.

Zajmują się nią ludzie przeważnie bez talentu i bez głębszych, poważniejszych studjów muzycznych. Nie posiadając zdolności twórczych kopjują twórczość dawnych mistrzów — co w rezultacie daje nudną parodję. Przeważna ilość tych „kompozytorów“

czuje się uprawnioną i powołaną do tworzenia muzyki kościelnej tylko na tej zasadzie, że ma jakie takie pojęcie o harmonji i kontrapunkcie. Inni znowuż—to grafomani i niepoprawni plagiatorzy.

Utarło się u nas mniemanie, iż zostać kompozytorem muzyki kościelnej jest znacznie łatwiej, niż kompozytorem muzyki świeckiej. O tyle to jest prawdą, iż muzyce świeckiej stawiamy dziś wysokie wymagania, czego niestety nikt nie czyni w stosunku do muzyki kościelnej.

V

Dla szerokich rzesz wiernych Kościół jest jedyną instytucją kształcącą je pod względem estetycznym. Istnieje zatem niewątpliwie ścisły związek między poziomem muzyki kościelnej, a ogólną muzykalnością społeczeństwa.

Coraz częściej spotykamy się u nas z twierdzeniem, iż niemuzykalność naszego społeczeństwa przypisać należy wprowadzeniu organów do naszych kościołów. Instrument ten zastąpił podczas nabożeństw śpiewy wiernych, odsunął ich od bezpośredniego udziału w muzyce kościelnej. Powoływanie się na muzykalność społeczeństwa rosyjskiego, wykształconą pod wpływem śpiewów cerkiewnych — wydaje się bardzo przekonywujące.

Jest tylko trochę słuszności w dopatrywaniu się u nas w organach kościelnych hamulca na rozwój muzykalności społeczeństwa polskiego. Bo jednak w Niemczech, Austrji, Szwajcarji, Belgji i Anglji organy są również instrumentem kościelnym, spotkać je można nawet i w domach prywatnych, a mimo to muzykalność społeczeństwa na tem nie ucierpiała. Wina zatem tkwi nie w organach jako takich, instrumencie pięknym, barwnym, posiadającym wartościową literaturę, lecz w nieumiejętnem i bylejakiem posługiwaniu się tym wyjątkowo skomplikowanym instrumentem.

Wiemy wszak wszyscy dobrze, jak mało w Polsce mamy odpowiednio wykształconych organistów. Przytoczę tu dane w cyfrach, które jaśniej zobrazują faktyczny stan rzeczy. Otóż w Polsce istnieje około 5000 parafjalnych kościołów katolickich i około 300 filjalnych. Jeśli weźmiemy pod uwagę tylko kościoły parafjalne, przy których pracują organiści jako stali pracownicy —otrzymamy bardzo pokaźną cyfrę ogółu organistów. Z nich zaledwie 15% ma ustalone wykształcenie muzyczne. Reszta — to prywatni uczniowie, prywatnie wykształconych organistów. Spotykamy dziś jeszcze w Polsce organistów grających tylko „na białych klawiszach“ i nie mających najmniejszego pojęcia o nutach. Czytamy ogłosze-

nia w pismach kościelnych Małopolski, w których organiści poszukujący posady podkreślają swoją fachowość tem, że „grają z nut“! Jeśli zaś chodzi o wykształcenie ogólne, to 50% organistów nie posiada nawet wykształcenia z zakresu obecnej szkoły powszechnej, a zaledwie kilkadziesięciu ma wykształcenie średnie. Statystyka ta jest przerażająca.

Spotykamy się również u nas ze zdaniem, że dla organisty niekonieczne jest kształcenie się w grze organowej, chodzi bowiem tylko o to ażeby posiadał on zdolności improwizacyjne. Jakgdyby można było doskonale improwizować na instrumencie, techniki gry którego w całej pełni nie opanowało się! To też przeważnie w kościołach naszych organiści „improwizują“ i w większości wypadków nie stać ich choćby na porządne tylko wykonanie utworów, niewątpliwej wartości muzycznej. Tego rodzaju „improwizacje“ nie mogą umuzykalniać uczestników nabożeństw.

Ponadto stan organów w kościołach naszych pozostawia wiele do życzenia. Organy z dobrą dyspozycją głosów, wyintonowane, doskonale nastrojone, z mechanizmem sprawnie funkcjonującym należą u nas do wyjątków. Wystarczy zbadać stan organów w kościołach np. Warszawy, by się przekonać jak te instrumenty są u nas zaniedbane.

W wielu kościołach mniejszych, a nawet i większych, nie mówiąc już o kaplicach zastępuje organy fisharmonja, instrument o charakterze wulgarnym. Brzmieniem swojem przypomina ona ręczne harmonje i właściwie niewiele od nich się różni. Ta brzydka i nieznośna dla ucha muzykalnego imitacja organów jest u nas tolerowana i bardzo rozpowszechniona.

Jeśli więc mówimy o roli organów w naszej ogólnej kulturze muzycznej, to należy przedewszystkiem podkreślić zaniedbanie, w jakiem się instrument ten u nas znajduje. Należy w końcu wyrazić życzenie, aby stanowiska organistów oddawać w ręce dobrych fachowców i ażeby prawdziwie wartościowa kościelna literatura organowa rozbrzmiewała po naszych kościołach.

VI.

Niejednokrotnie zastanawiano się u nas nad środkami zaradczemi dla podniesienia poziomu muzyki kościelnej. Wymieniano: kształcenie uzdolnionych i inteligentnych organistów, zakładanie przy większych kościołach fachowych chórów, a przy mniejszych— amatorskich, budzenie zainteresowania wśród naszych uzdolnionych

kompozytorów do kościelnej twórczości muzycznej i t. p. Wskazania te są słuszne — wynikają one wyraźnie z potrzeb i niedomagań muzyki kościelnej u nas. Powstaje natomiast pytanie: czyim obowiązkiem jest podjęcie prac nad uporządkowaniem zaniedbanej w naszych kościołach muzyki?

Nie ulega żadnej wątpliwości, iż jest to obowiązkiem duchowieństwa, które spełnia rolę kierowniczą w życiu kościelnym. Ono jedynie, przy poparciu społeczeństwa — zagadnienie muzyki kościelnej w Polsce mogłoby rozwiązać pozytywnie. Niestety, narazie sprawa ta dla polskiego duchowieństwa wogóle nie jest żadnem zagadnieniem. Dla większości—muzyka w kościele jest czemś dodatkowem, mało istotnem. Duchowieństwo polskie, za wyjątkiem jednostek, naogół nie posiada głębszych i skrystalizowanych aspiracyj artystycznych, tak jak zresztą nie posiada tego w swej masie i inteligencja nasza. Proboszcz, tolerujący, a czasem nawet i wprowadzający do powierzonego mu kościoła muzykę w złym stylu, lub nieodpowiadającą wymaganiom przepisów Kościoła, nie przypuszcza zupełnie, iż jest w niezgodzie z zarządzeniami Papieży — poprostu, nie zdaje sobie z tego sprawy; nie posiadając kultury muzycznej, nie rozróżnia wartości muzycznych, kieruje się zwyczajem, modą, upodobaniami otoczenia.

Można bez przesady powiedzieć, iż poziom śpiewów i muzyki w każdym poszczególnym kościele jest odbiciem zainteresowań i upodobań muzycznych księży proboszczów.

Nie organista, nie kierownik chóru kościelnego i nie instrukcje biskupie ani też papieskie regulują u nas muzykę kościelną, czyni to proboszcz i często bardzo apodyktycznie.

Przed laty Ks. Arcybiskup Mańkowski pisał w „Hosannie": „niech nam wolno będzie taki między innemi wysnuć wniosek, iż im mniej u nas znajomości śpiewu i muzyki wśród duchowieństwa, tem bardziej wskazaną jest skromność i powściągliwość w dysputowaniu i wydawaniu sądu o tych rzeczach. Bo i cóżby powiedzieli o tym, który sam słabo czytać umiejąc, chciałby uchodzić za krytyka literackiego".

Niestety, mądra i słuszna rada głębokiego liturgisty jest w praktyce stosowana jedynie przez nieliczne i światlejsze jednostki z pośród polskiego duchowieństwa.

Papież Pius XI w rozdziale I. i II. „Divini cultus" zwraca uwagę na kształcenie w muzyce kościelnej wychowanków Seminarjów duchownych i innych zakładów, kształcących i wychowujących kler. Zaleca „częste i codzienne niemal lekcje lub ćwicze-

nia w śpiewie gregorjańskim i muzyce kościelnej". Gdyby przepis ten odpowiednio i fachowo był w Seminarjach duchownych wykonywany, możnaby mieć nadzieję, iż powoli, przy pomocy młodych księży, muzyka kościelna w Polsce wejdzie na właściwe tory. O ile mi jednak wiadomo, przepis ten nie znalazł praktycznego zastosowania w większości polskich Seminarjów duchownych.

Tworzy się więc jakieś błędne koło, z którego wyjścia narazie nie widać. Wielu też jednostkom pracującym w Polsce na polu muzyki kościelnej—ręce opadają, tracą wiarę w możliwości naprawy warunków rozwoju tej muzyki u nas, nie widzą przyszłości dla swojej pracy.

Ścisłe łączenie i uzależnianie omawianych tu spraw od warunków ekonomicznych naszego kraju, od przeżywanego kryzysu i t. p. jest powierzchowne, nieistotne. Możnaby było przytoczyć kilka przykładów—jak proboszczowie, dbający o piękno nabożeństw i przestrzegający przepisów kościelnych, potrafili w dzisiejszych czasach pobudować wspaniałe organy, utrzymują fachowo wykształconych organistów, opiekują się organizacją chórów kościelnych i t. p. I znowuż możnaby było przytoczyć mnóstwo przykładów—jak w parafjach stosunkowo zamożnych nic dla muzyki kościelnej nie robi się, a grosz wydany na ten cel uważanoby bodajże za zmarnowany.

Sprawa muzyki kościelnej jest u nas sprawą wciąż otwartą. Należy szukać wyjścia z błędnego koła, w jakim się znalazła u nas muzyka kościelna. Obecny stan upakarzający jest dla narodu kulturalnego i dla narodu katolickiego.

Encykliki papieskie i wymagania współczesnej kultury muzycznej nakazują uregulowanie i podniesienie poziomu muzyki kościelnej.

Jest to sprawa doniosła i dla Kościoła i dla kultury szerokich warstw społecznych.

ZBIGNIEW DRZEWIECKI

O DOWOLNOŚCIACH W INTERPRETACJI CHOPINA

W ostatnim czasie uczynił się niemały huczek w prasie i w pewnym odłamie sfer muzycznych, z powodu efektu, użytego przez genjalnego pianistę polskiego Józefa Hofmanna w końcowych taktach Kołysanki Chopina, polegającego na 8-krotnem akcentowaniu dźwięku As. Zgorszenie jednego z naszych pianistów, które przedostało się na łamy jednego z pism warszawskich, za pośrednictwem anonimowego, poszukującego drobnych sensacyjek, reportera, w formie nieścisłej i potępienia godnej — skłoniło mnie do zastanowienia się nad sprawą pewnych dowolności interpretacyjnych w grze wielkich pianistów, w odniesieniu do twórczości Chopina. Poniższe uwagi, nie roszczące zresztą pretensji do wyczerpującego ujęcia tego interesnjącego—nietylko dla pianistów—problematu, posłużą, jak sądzę, do rzucenia snopu światła na poruszone zagadnienie.

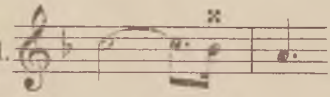
Czy święta dla nas twórczość Chopinowska posiada ustalony i jednoznaczny, powszechnie przyjęty tekst muzyczny? Na pytanie to istnieje w obecnym stanie rzeczy tylko jedna prawdziwa odpowiedź i to—przecząca. Do tej pory nie egzystuje żadne wydanie dzieł nieśmiertelnego mistrza, któreby mogło uchodzić za autentyczne. Przeciwnie, poszczególne wydania, redagowane często przez najpoważniejszych muzyków-pianistów, a nawet przez uczniów Chopina (jak Mikuli), różnią się poważnie co do tekstu nutowego, cóż dopiero mówić o znakach dynamicznych, czy też frazowaniu. Ostatnia zaś edycja, jaka została wypuszczona w świat przez Oxford University Press pod redakcją p. Edwarda Ganche'a, opierająca się na tekście przejrzanym przez Chopina, będącym w posiadaniu jednej z najwierniejszych uczennic Chopina, Jane

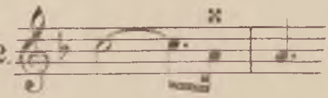
Stirling, nietylko nie wyjaśniła wielu wątpliwości, lecz wprowadziła duże zamieszanie. Niektóre teksty pojawiły się w tak odmiennej, tak radykalnie odbiegającej od powszechnie przyjętej, szacie, że wydają się wątpliwemi, a nawet zupełnie błędnemi.

Jak to rzeczowo wyjaśnił Dr. Ludwik Bronarski w poprzednim numerze „Muzyki Polskiej“, sprawa ustalenia autentycznego tekstu chopinowskiego jest niezmiernie trudną, skomplikowaną, wymaga ogromnego wysiłku, przekraczającego możność jednostki, wielkich funduszów, a nadewszystko uzgodnienia pewnych podstawowych kryterjów. W każdym bądź razie wydanie takiej „Biblji Chopinowskiej“, w którejby każda nutka, każdy znak mógł być uważany za nienaruszalny, jest kwestją długich lat, kwestją nieprędkiej przyszłości.

Jeśli więc zmuszeni jesteśmy przyjąć za pewnik, że muzyczny ogół, a przedewszystkiem najwybitniejsi interpretatorzy Chopina, nie posiadają autentycznego źródła, z któregoby mogli czerpać prawdę przy odtwarzaniu dzieł jego — to jasnem być musi, że różnią się oni nieraz bardzo poważnie w podawaniu tekstu, w zależności od wydania, czy wydań, z których studjowali. Jeśli zaś wykładnia tekstu jest częstokroć odmienna, to cóż dopiero mówić o kwestjach artystycznej interpretacji, frazowaniu, dynamice.

Dla ilustracji przytaczam tu tylko dwa drobne przykłady: Ballada g-moll op. 23, takt 7-y; w niektórych wydaniach w lewej ręce akord D-G-D, w innych — D-G-Es. Lub jeszcze charakterystyczniejszy: Preludjum d-moll op. 28 № 24 takt 5-y.

jedne wydania: 1.  i t.d.

inne wydania: 2.  i t.d.

(krzyżykami × oznaczam różnice tekstu).

Słyszymy też w rzeczywistości na estradzie obie te interpretacje. Wiadomo, że Chopin nadzwyczaj starannie cyzelował, wygładzał swe kompozycje zanim uznał je za dojrzałe do druku. Zachodzi tu pytanie, czy Chopin z biegiem czasu wprowadził pewne korektury, pewne, że tak powiem, ulepszenia, w niektórych

szczegółach harmonicznych, a może nawet melodycznych. Przytoczony przykład z Ballady g-moll, dopuszcza, zdaniem mojem, taką interpretację. Natomiast duże wątpliwości mieć można co do cytowanego ustępu z preludjum d-moll. Zmiana *b* na *a* zmienia zasadniczo charakter motywu. Trudno sobie wyobrazić, by istniały równolegle obie, tak odmienne wersje, głównego tematu preludjum tego.

Wymienione przykłady nie dadzą się jednak podciągnąć pod pojęcia dowolności artystycznych w interpretacji dzieł Chopina. Są one dowodem tych wątpliwości, jakie w dzisiejszym stanie rzeczy przynosi nieustalony tekst jego twórczości.

Zupełnie odmiennie przedstawi się ta sprawa, gdy przejdziemy do rozważań na temat wydobywania na jaw pewnych ukrytych polifonicznych szczegółów, zmian w dynamice i w tempach, wreszcie do modyfikacji tekstu w formie zdwojeń basu, uzupełnień akordów, lub wprowadzenia „upiększeń" poważniejszych.

Rozpiętość znaczenia powyższych dowolności jest bardzo znaczna, nie dadzą się one postawić na tej samej płaszczyźnie, albo też w czambuł potępić. Różnice między niemi są zbyt wielkie.

W interpretacji niektórych kompozycji Chopina przyjęły się powszechnie pewne pomysły polifoniczne, pewne podkreślenia wtórnych głosów czy melodyj, które — aczkolwiek nie oznaczone przez Chopina—tkwią jakby utajone w samej ich treści. Te nowe oświetlenia, częstokroć bardzo szczęśliwe, pochodzą od niektórych odtwórców — chopinistów i uzyskały sobie prawo artystycznego obywatelstwa.

Przytaczam kilka najcharakterystyczniejszych przykładów. W Balladzie As-dur op. 47 powszechnie przyjęto za drugim i trzecim nawrotem drugiego tematu wydobywać począwszy od 7-go taktu górne dźwięki lewej ręki na trzeciej i szóstej ósemce. W ten sposób powstaje pewien rysunek melodyjny, który przeciwstawia się tematowi prawej ręki w sposób bardzo ożywiający całość. Pomimo, że u Chopina moment ten nie jest oznaczony, nie dodając ani jednego obcego dźwięku wydobywa się to tylko na jaw, co jest jakgdyby w samej muzyce utajone. Według słów Józefa Hofmanna, Antoni Rubinstein pierwszy wprowadził tę interpretację.

Do tej samej kategorji niemal, ogólnie przyjętych przez koncertujących pianistów dowolności interpretacyjnych, należy wykonanie powtarzającego się 6 razy (trzy razy po dwa) „Ritornelu", Più mosso, w Walcu cis-moll op. 64 № 2. Ustęp ten urozmaica się przy dalszych, lub dopiero końcowych powtórzeniach, wydo-

bywaniem w prawej ręce najniższej ósemki taktu (początkowo szóstej, później przedostatniej etc.). I tu powstaje rysunek melodyjny, nie zaznaczony przez Chopina, ożywiający, że tak powiem, pewnego rodzaju monotonję powtarzającego się wielokrotnie motywu. Efekt ten wprowadził zdaje się pierwszy Michałowski, Hofmann zaś przejął go od Gabryłowicza; mieści się on również w wydaniu Klindworta. Józef Hoffman, podczas swych ostatnich koncertów warszawskich, wykonał walc ten dwukrotnie, za każdym razem inaczej. W pierwszej interpretacji wprowadzał efekt ten niezwykle artystycznie — bardzo stopniowo: z początku nic, potem nie akcentując jeszcze wcale przetrzymywał wspomniane ósemki jako ćwiartki, następnie odrobinę akcentując przez pół taktu, dopiero w końcu bardzo dobitnie przetrzymując je przez cały takt. Za drugim razem Hofmann zupełnie nie wydobywał tego efektu, operując jedynie coraz to różnem brzmieniem, uderzeniem, cieniowaniem, wciąż odmienną pedalizacją i ustosunkowaniem obu rąk, raz jeden tylko przy końcu podkreślając zupełnie coś nowego — drugie i trzecie ósemki taktów. Wypadło to również niezwykle pięknie.
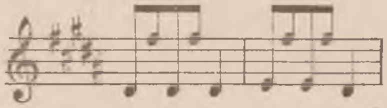
Oba przytoczone tu przykłady służyć mogą wymowną ilustracją tych interpretacyjnych pomysłów, którym najbardziej nawet ortodoksyjnie usposobiony chopinista nic zarzucić nie może, pod warunkiem, że podane będą one ze smakiem i z artystycznem uzasadnieniem.

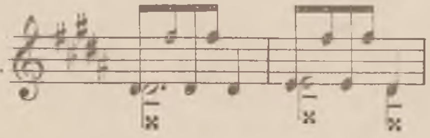
Do tejże kategorji zaliczyć można efekt użyty przez Hofmana przy końcu Kołysanki Des-dur, który wywołał tyle poruszenia. Hofmann grał tę Kołysankę również dwukrotnie, raz dając jej pewną poetycką, czy trochę literacką interpretację wydobyciem zegarowego efektu na drugiej ósemce As, 8 razy, (12 razy mógłby to uczynić jedynie przy zmianie B na As w dwuch poprzednich taktach), drugi raz zwyczajnie. Czy Hofmann znajdzie w tym względzie naśladowców, czy inowacja ta przyjmie się, jest już sprawą drugorzędną, Trzeba jednak posiadać takie wewnętrzne bogactwo duchowe, taką potęgę odtwórczą, a raczej współtwórczą, jaką ma Hofmann, by móc sobie pozwolić na równie śmiałe, zawsze przekonywujące, odmienne od ogólnie przyjętych, koncepcje wykonawcze.

Podobnych przykładów możnaby tu przytoczyć bardzo wiele. Dla tych, którzy nie słyszeli Hofmanna, podaję jeszcze, zupełnie niezwykłą, fantastyczną interpretację Etiudy c-moll op. 25 № 12. Hofmann osiągnął tu potężny dramatyczny wyraz następującemi

środkami. W ustępie C-dur (takty 16, 18 i t. p.) zadawalniał się tylko akcentowaniem pierwszych szesnastek trzeciej i czwartej czwórki, nie podkreślając trzecich szesnastek, jak to ma miejsce np. w wydaniu Bülowa. Nowe pomysły rozpoczęły się dopiero od 31-go taktu (pasaż g-dur). Niesłychana gradacja następnych 16 taktów do repryzy osiągnięta była początkowem akcentowaniem nuty pedałowej g w lewej ręce (5 taktów), z zupełnem pominięciem akcentowania odpowiedniej szesnastki w prawej ręce. Prawa ręka podkreślała melodję tylko na górnej nucie w połowie taktu. Niezwykłość genjalnego przeprowadzenia kolosalnego crescenda z ciągle dominującym efektem dzwonu w basie kończyła się wprowadzeniem powracającego tematu z akcentowaniem wszystkich czterech czwórek pasażów. To niespodziewane uporczywe skandowanie rytmu wywierało potężne wrażenie pełne tragicznej grozy. Krótka i niezupełna ta notatka może dać tylko „przedsmak“ tej całkowicie nowej, oryginalnej interpretacji. Należałoby właściwie oznakować całą etiudę, lub... usłyszeć Hofmanna.

Nieco odmiennie można się ustosunkować do dwojakiej interpretacji środkowej części Scherza h-moll op. 20. W oryginale podane jest:

3.  etc.

niektórzy zaś grają: 4.  etc.

Wydobycie tematu znanej kolędy „Lulajże Jezuniu” w sposób podany w przykładzie 4 (np. Paderewski), nie wydaje się dostatecznie przekonywującem, jako niezgodne z melodyką tej kolędy. Pomimo, że interpretacja ta poparta jest autorytetem tak genjalnego artysty, jak Paderewski, oraz wielu innych pianistów polskich (cudzoziemcy mogą nie znać źródła tego tematu),—stanowi ono pewną dowolność artystyczną już nieco wątpliwej natury.

Znacznie większe pole do artystycznych „nadużyć” daje kwestja tempa, dynamiki oraz interpunkcji frazy chopinowskiej. Nad sprawami temi pragnę się tylko pokrótce zastanowić.

Kwestja tempa jest bardzo zależna od artystycznego tempe-

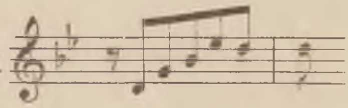
ramentu i od stopnia doskonałości techniki wykonawcy. Chopin sam podał w bardzo wielu utworach tempa metronomiczne dla orjentacji. Niezawsze oznaczone tempa wydają się, szczególniej w powolnych częściach, odpowiadającemi naszemu dzisiejszemu odczuciu muzyki chopinowskiej. Mianowicie są one częstokroć nieco za szybkie. Natomiast w interpretacji wielu etiud i t. p. wykonawcy posuwają się w dążeniu do osiągnięcia maximum efektu, do ustanawiania rekordów szybkości. Wszystko tu zależy od tego, w jaki sposób jest zrobione, jak jest podane. Można jednak przyjąć za pewnik, że każdy utwór ma swoje pewne optimum tempa, znaczne przekroczenie którego kazi styl i myśl autora. Z tego też powodu tylko taka interpretacja może być uznaną za prawdziwie artystyczną, w której doskonałość techniczna, chęć popisu ustępuje na plan ostatni, wrodzony zaś umiar i opanowanie godzą indywidualność odtwórcy z zamiarem twórcy. Nie ten gra naprawdę dobrze etiudę Chopina, kto gra ją najprędzej, lecz ten co w najbardziej doskonałej formie realizuje — muzykę. Pod tym względem wzorem mógł służyć Hofmann, którego genjalny umiar w tempach np. walców i etiud wprost oszałamiał. Szczególniej w utworach zaliczanych do „łatwiejszych" tkwi wielkie niebezpieczeństwo dla pianistów o wielkiej łatwości technicznej.

Jak już było wspomniane, poszczególne edycje chopinowskie różnią się bardzo poważnie co do znaków dynamicznych, oznaczenia frazy i łuków, a nawet co do samego tekstu nutowego. Jeśli dodać do tego jeszcze indywidualność artystyczną poważniejszych chopinistów to otrzymamy skale różnic wykonawczych wprost olbrzymią. Mówiąc o dynamice chcę tylko wspomnieć o jednym szczególe, a mianowicie, o z góry zamierzonej interpretacji całego utworu w jednolitem światłocieniu np. pianissimo. Pod tym względem bardzo znanem jest wykonanie Etiudy F-dur op. 10, nr. 8 przez pianistę Orłowa, który gra ją od początku do końca mezzavoce w granicach p lub pp. Tak samo grał Paderewski Preludjum Es-dur op. 28, nr. 19 [1]) na bis zupełnie pianissimo (grając ją o programie w szerokiej skali brzmienia). Tego rodzaju interpretacje, szczególniej przy bisowaniu, mogą być zaliczone do artystycznych ciekawostek bardzo nieraz miłych dla ucha, lecz są już właściwie koncesją Chopina na rzecz... danego pianisty.

---

[1]) Według wspomnień p. Ludwika Drzewieckiego o koncercie Paderewskiego w Wiesbadenie w okresie przedwojennym.

Bardzo interesującym i niepozbawionym artystycznego uzasadnienia jest pomysł Busoni'ego w 8-ym od końca takcie Ballady g-moll op. 23. Grał on ostatnie powtórzenie motywu

5. 

nie accelerando i ff, lecz rallentando i ppp.
Zapewne bardziej rygorystycznie usposobiony chopinista na interpretację tę nie zgodzi się.

Rozpatrzenie wielkich, djametralnie przeciwnych różnic w prozodji i łukowaniu przekroczyłoby znacznie szczupłe z konieczności ramy tej pobieżnej jedynie pracy.

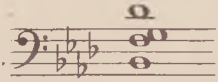
Na jakie jednak trudności napotyka pianista, pragnący możliwie jaknajdokładniej zrealizować muzykę nieśmiertelnego mistrza, niech świadczą dwa bardzo charakterystyczne przykłady: ze Scherza h-moll op. 20 i z tria Scherza Sonaty h-moll op. 58. Wątpliwemi są łukowania (synkopy) w myśli końcowej ekspozycji pierwszej części Scherza h-moll (takty 52—56), gdyż każde wydanie podaje je inaczej. Znacznie poważniejsze różnice łukowań (przytrzymywania czy też powtórnego uderzania podwójnych tonów stanowiących bardzo ważny muzycznie moment np. w taktach 17—18 etc.), zmieniają zasadniczo charakter tria Scherza Sonaty h-moll i synkopowania te nie są właściwie ściśle ustalone.

Przechodząc do bardziej zasadniczych „poprawek" tekstu Chopinowskiego, do różnych zdwojeń basów, uzupełnień akordów a nawet poważniejszych retuszów melodyki i t. p., nie są od nich wolni najwięksi nawet chopiniści. Oto kilka bardziej charakterystycznych.

Bardzo pociągającym dla wykonawcy np. Marsza Żałobnego z Sonaty b-moll op. 35 jest wzmożenie efektu dzwonowego rozmaitemi zdwojeniami, pewną nierytmicznością obu rąk i innemi temu podobnemi trickami. Nawet Paderewski, czy Hofmann, nie mówiąc o całym szeregu innych pianistów, uciekają się do tego rodzaju pomysłów. Wrażenie tragizmu można jednak napewno osiągnąć trzymając się ściśle tekstu.

Paderewski uderza w Larghetto 3 koncertu f-moll op. 21 przed kadencją dźwięk podstawowy Es w basie. Mam jednak wrażenie, że bardziej eterycznie, bardziej powiewnie brzmi ta dwutaktowa kadencja bez przypieczętowywania tej podstawy harmonicznej, którą
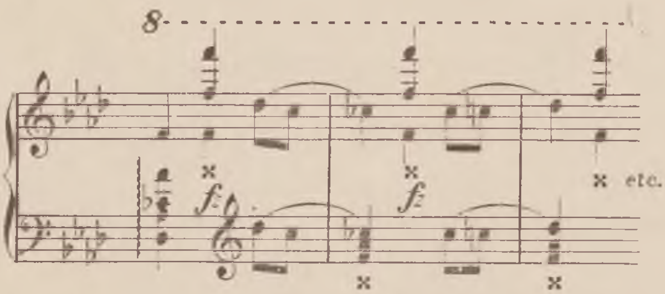
i tak słuchacz w rzeczywistości odczuwa. W tymże koncercie Paderewski, Godowski i inni dodają dla wzmocnienia brzmienia pierwszego pasażu introdukcji pierwszej części—akord lewą ręką:

6.


Wogóle rozpoczęcie dźwiękiem pełnym wyrazu obu górnych Des stanowi dla pianistów jeden z trudniejszych momentów wykonawczych.
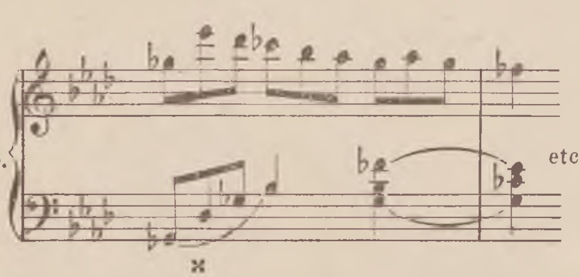
Gdy mowa o koncercie f-moll, w którym bardzo wielu chopinistów popełnia różne retusze, to podaje niektóre z ciekawych pomysłów w Finale — Godowskiego.

Naprzykład Godowski gra:

7.


Dodane potrojenia oktaw ff oraz uzupełnienia akordów pojedyńczych dźwięków lewej ręki (gdzie gwiazdki), brzmią bardzo dobrze i autor poniższych uwag przyznaje się do grzechu stosowania tychże.

Natomiast, dowcipne zresztą, wprowadzenie urywków drugiego tematu w lewej ręce np.

8.


należy zaliczyć właściwie do poważniejszych przeróbek zupełnie nieuzasadnionych.

Busoni przeprowadza w środkowej części (E-dur) Poloneza As-dur op. 53 charakterystyczną figuracje oktawową przez cały

ciąg tematu, to znaczy również w tych trzech taktach, w których u Chopina następuje przerwa szesnastkowego ruchu. Tym sposobem opóźniając początkowe czescendo ma możność zastosowania olbrzymiej gradacji nieprzerwanie, w czasie 2 razy dłuższym. Również Petri grywa ten Polonez z tą ciekawą adoptacją. Efekt ten należy jednak bezwzględnie odrzucić.

Osobny rodzaj stanowią różne „tricki" wirtuozowskie, wprowadzone dla celów popisu lub wzmożenia punktów kulminacyjnych. Należą tu przedewszystkiem różnego rodzaju zmiany równoległych, przez obie ręce prowadzonych figur, gam lub pasażów na technikę ukośnych oktaw (naprzemian prawą i lewą ręką). Można tu przytoczyć bardzo dużo podobnych zastosowań choćby: koniec Etiudy c-moll op. 10, nr. 12 końcowy pasaż w Preludjum b-moll, gama chromatyczna w końcu Scherza h-moll, lub stosowane przez Rosentala wykonanie końcowych gam oktawami w Finale Koncertu e-moll op. 11. Do tricków zaliczyć należy rozpoczynanie gam lub figur o oktawę wyżej i wykonanie ich w tempie odpowiednio przyśpieszonym, np. w końcowym biegniku Etiudy f-moll op. 25, nr. 2 (Michałowski). Do tych wirtuozowskich sposobów powinien się właściwie pianista odnosić negatywnie, gdyż ten sam wyraz—może cokolwiek trudniej—osiągnie, trzymając się ściśle oryginału.

Wracając jeszcze do Hofmanna, o którym w ciągu tego artykułu była tak często mowa, to przy wykonaniu Nokturnu Des-dur op. 27, nr. 2 pianista ten dodawał wielokrotnie kwintę As przy podstawowym dźwięku Des akompanjamentu. Powstająca w ten sposób pełnia brzmienia figur lewej ręki była zupełnie nieprzekonywująca i był to właściwie jedyny przypadek w interpretacji utworów Chopina przez Hofmanna, który mógł budzić pewne wątpliwości.

Zbliżamy się do końca wywodów, opuszczając licznie reprezentowany genre wirtuozowskich przeróbek kompozycyj Chopina, jako wybiegający poza ramy niniejszych rozważań. Jakaż wynika z nich konkluzja? Nie mogę się na tem miejscu powstrzymać od przytoczenia z książeczki Józefa Hofmanna „O grze fortepianowej" głębokiej uwagi jego mistrza—Antoniego Rubinsteina: „przedewszystkiem należy grać wszystko tak, jak jest napisane—i, *dopiero jeżeli pianista wykonał wszystko to, co jest napisane, oddał całkowicie należne autorowi,* może, o ile ma ochotę, uzupełnić, lub zmienić cośkolwiek".

Spełnić wszystko to co napisał Chopin, oddać mu to wszystko, co się należy jego muzyce—oto zadanie częstokroć niedościgłe dla

najwybitniejszego nawet pianisty. Jak wielu artystów grzeszy pod tym względem, jak wielu nie wydobywa cząstki tego, co mieści się w muzyce nieśmiertelnego mistrza! Prawda—na każdym nieomal kroku napotykamy różne wątpliwości. Lecz droga, dla poważnie traktującego swe powołanie odtwórcy, leży w dążeniu do jaknajpełniejszego wyrażenia istoty muzyki Chopina, jej całej formy i treści, do zaprzęgnięcia swej indywidualności w służbę piękna chopinowskiego. Obraz tej muzyki jest właściwie zawsze niedościgły, w sferze ideału, realizacja zaś odtwórcza zbliża się do tego ideału mniej lub więcej,—nigdy go nie osiąga naprawdę. *Pietyzm musi być kardynalnym nakazem artysty-wykonawcy*—nie zaś dowolność interpretacji. Jeśli odtwórca przyjmie to podstawowe założenie swego posłannictwa artystycznego, to nie pozostaje mu nic innego, jak odrzucić wszystkie te dowolności i własne pomysły interpretacyjne, które nie będą w zgodzie z tekstem i treścią muzyki Chopina.

Prof. Uniw. Dr. ADOLF CHYBIŃSKI

DO KWESTJI „WPŁYWOLOGJI“ MUZYCZNEJ

Zajmując się obecnie szczegółowiej twórczością Mieczysława Karłowicza miałem sposobność zapoznać się z całą prawdopodobnie „literaturą przedmiotu“, t. j. tem wszystkiem, co gdziekolwiek i kiedykolwiek napisano w jakiejkolwiek formie i z jakiejkolwiek okazji o tym kompozytorze — poczynając od specjalnych rozpraw a kończąc na najniepozorniejszych wzmiankach. Lektura tego rodzaju może być bardzo pouczająca, zwłaszcza gdy chodzi o wyrobienie sobie poglądu na ewolucje opinji o twórczości kompozytora i o poczynienie pomiarów w wertykalnej—że tak się wyrażę— jakości sądów, oraz obliczeń szybkości, z jaką bywają te sądy wydawane, a potem rozpowszechniane, przybierając niekiedy postać lawiny. Sądy tego rodzaju dotyczą zazwyczaj kwestji wpływów, tworząc materjał do t. zw. „wpływologji“, a więc zjawiska ujemnego, o ile opiera się na mylnych lub błahych przesłankach i braku wartościowych argumentów, t. j. rzeczowych, nie dających się obalić. „Wpływologiczne“, objawy znajdujemy wszędzie: zarówno w pracach mających wyższe pretensje, jak i w nieobowiązujących ekspektoracjach, ustnych lub drukowanych. Niekiedy mają one swe źródło w psychologji mas, częściej w psychologji jednostek.

Twórczość Karłowicza daje przykłady znakomite psychologji obydwóch źródeł „wpływologji“. Ustosunkowanie się mas i jednostek do jego twórczości jest dla jej badacza niezmiernie pouczające jako negatywny dowód rozumienia i odczuwania jej na platformie niedawnej przeszłości i aktualnej teraźniejszości. Dlatego— sądze—warto się tą kwestją zająć dla samego przykładu i sensu, który z niego wynika.

Przypomnijmy sobie tytuły i muzykę utworów Karłowicza od symfonji poczynając: „Powracające fale“, „Trzy odwieczne

pieśni“ (a. Pieśń o wiekuistej tęsknocie, b. Pieśń o miłości i śmierci, c. Pieśń o wszechbycie), „Rapsodja litewska„, „Stanisław i Anna Oświecimowie„, „Smutna opowieść“, „Epizod (dramat) na maskaradzie“. A teraz przejdźmy do kwestji „wpływologicznej“, przyczem zaznaczyć chcemy, że nie chodzi nam tu o wpływy innych kompozytorów na twórczość Karłowicza, (który bowiem kompozytor jakichkolwiek czasów jest wolny od jakichkolwiek wpływów?), lecz o źródła podniet twórczych, inspirację w powstawaniu koncepcyj dzieł Karłowicza. Bo pod tym względem stworzono całą górę piasku „wpływologicznego“, istny spichlerz mówionych i pisanych legend i poetyckich, a także pseudonaukowych wydm, które doszczętnie zakrywają rzeczywistość. Na ich usprawiedliwienie można powiedzieć jedynie to tylko, że niektóre szczegóły z życia Karłowicza mogły przyczynić się do ich powstania, ale tylko niektóre.

Do nich należy n. p. fakt, iż Karłowicz był taternikiem pozostawił szereg opisów tatrzańskich, zawierających wyznania wiary taternickiej, że kompozytor ten, twórca dzieł o treści niekiedy bardzo tragicznej, zginął tragiczną śmiercią w Tatrach, zasypany lawiną. Ten ostatni fakt otoczono też wałem, legend i nieprawdziwych twierdzeń, zasłaniając prawdę. Ale o tem mowa będzie innym razem. Dość, że tatrzańskie zamiłowania Karłowicza i jego uwielbienie Tatr i ich zbawczej przyrody stały się powodem, że można powszechnie spotykać się w najróżniejszych sferach muzycznych i niemuzycznych z twierdzeniem, że Tatry wywarły olbrzymi, jeśli nie decydujący wpływ na twórczość Karłowicza, że dzieła jego są poprostu... „tatrzańskie“. Wprawdzie nikt nie mógłby tego udowodnić, ale to nie zmienia faktu, że słuchając wykonania „Stanisława i Anny Oświecimów“ lub „Epizodu (dramatu) na maskaradzie“, „Smutnej opowieści“ czy „Powracających fal“ nastawia się wielu ludzi w kierunku—Tatr. Gdy powstał pewien film tatrzański, „opracownik“ muzyki filmowej uznał za konieczne wpleść wyjątki z pieśni Karłowicza, nic z Tatrami nie mające wspólnego, chyba to, że zakopiańskie zespoły kawiarniane „popularyzują“ te pieśni, niezupełnie zgodnie z wolą kompozytora, nie mogącego się już bronić przed tak wykwintnemi sposobami popularyzacji. Fabuły o czemś „tatrzańskiem“ w dziełach Karłowicza stały się powszechne w mowie i piśmie, są nawet powtarzane z jakimś manjackim uporem, mimo że ani jednego tatrzańskiego (podhalańskiego) motywu nie znajdziemy w żadnem dziele Karłowicza i żadne dzieło nie jest ani opisem muzycznym

Tatr ani wyrazem wrażeń doznanych wśród ich przyrody. W tym też duchu pisałem w fejletonie poświęconym Karłowiczowi a wydanym w „Kuryerze literacko-naukowym“ (dodatek do „Ilustrowanego Kuryera Codziennego“, nr. 36, 1934): „Wystarczy wglądnąć w duchową treść dzieł, napisanych w ostatnich latach Karłowicza, gdy jako stały mieszkaniec Zakopanego zżył się już najzupełniej z Tatrami, aby uznać te przypuszczenia za pozbawione wszelkiej logicznej podstawy“. Fejleton mój ukazał się *5 lutego* b. r. Ale już w miesiąc później, *w marcu*, dokładniej: 18 marca, mogłem w wileńskim „Zaułku“ (nr. 1) przeczytać, że „i jego (t. jest mą mniejszość) i innych piszących o Karłowiczu, sugerują Tatry, przez tragizm nagłej śmierci (Karłowicza)“. Wybaczy mi Szanowny Czytelnik to modulacyjne zboczenie z tematu; pisząc jednak o „wpływologji“ chciałem skorzystać ze sposobności, aby zademonstrować... wpływ pospiesznego dziś tempa pracy publicystycznej na formułowanie wniosków, nie dla prywatnego zapewne celu, lecz aby poinformować czytelników o tych, którzy „piszą o Karłowiczu“. Bardziej jednak zapewne wartościową dla nich będzie inna wiadomość, której nie udało mi się poprzednio nigdzie spotkać ani też nawet usłyszeć bezpośrednio od Mieczysława Karłowicza, a którą zawdzięczam łaskawej uprzejmości P. Dr. Julji Wieleżyńskiej. Otóż Karłowicz miał istotnie zamiar napisania utworu symfonicznego mającego związek z Tatrami. Tam dopiero moglibyśmy stwierdzić muzyczny stosunek Karłowicza do Tatr. Byłaby to może rapsodja, pendant do „Rapsodji litewskiej“, zawierająca — podobnie jak ta ostatnia — motywy ludowe, które zresztą Karłowicz notował niekiedy, i to od dość dawna. Nie znajdziemy ich w żadnem dziele Karłowicza. Jeśliby zaś można było przypuścić, że przecież Tatry nie mogły pozostać bez wpływu na twórczość Karłowicza, którą znamy, to moglibyśmy wskazać na finał „Trzech odwiecznych pieśni“, t. j. Pieśń o wszechbycie, która mogła począć się na szczytach Tatr. Jest to jednak tylko suppozycja, czemu wyraz dałem już dawniej. Przypuszczam jednak, że utwór ten jest wyrazem tych emocyj, jakich doznawał Karłowicz, gdy swoim zwyczajem poświęcał wiele myśli zagadkom bytu, filozofji istnienia. Jest to jednak jeden ze słabszych utworów Karłowicza, jak już niedawno słusznie zauważono.

Czas zatem najwyższy, aby skończono z tatrzańskiemi legendami w twórczości Karłowicza, nie mającemi ani logicznego, ani psychologicznego uzasadnienia. Każde jego dzieło przeczy tym urojeniom, dowodzącym tylko nieprzytomności, a nawet zakłamania

(„poetyckiego“) w odniesieniu się do dzieł Karłowicza przy ich słuchaniu lub rozpatrywaniu.

Zajmiemy się kolejno już nie legendami dotyczącemi całości jego muzyki, lecz tylko pewnych jego dzieł. Są to legendy wpływologiczne we właściwym sensie, nie tak już naiwnie skonstruowane, jak legenda tatrzańska, niemniej jednak legendy, i to wypowiadane i rozpowszechniane z całą powagą i konstruktywną „pomysłowością“. Wprawdzie nie są oparte na żadnej podstawie realnej, nie są też poparte rzeczowemi dowodami, nie poprzedza ich nawet najskromniejsza próba analizy porównawczej, ale brak ten wynagradza siła przekonania i słowa.

Czytamy w jednej z prac, poświęconych muzyce polskiej, że „przykładami Karłowicza były *zarówno* (podkreślone przezemnie!) poematy symfoniczne Liszta, jak śmiałe dzieła Straussa“, że „na nich to zaprawiał się w kierunku technicznym i kształcił w wyrobieniu poczucia barwności orkiestralnej“. Niema w tem powiedzeniu chyba nic niejasnego lub dwuznacznego. Nie jest powiedziane, że Karłowicz tworząc poematy symfoniczne tworzył tem samem w formie stworzonej ongiś przez Liszta, tylko, że obok Straussa poematy symfoniczne Liszta były dla niego wzorem, na którym się uczył sztuki instrumentacyjnej, jeśli nie techniki symfonicznej. Co do Straussa, to godzimy się bez żadnych zastrzeżeń; wykazanie wpływu tego mistrza w dziełach Karłowicza, i to właśnie w instrumentacji, także w tematyce i jej przetworzeniach, nie jest mozolnem przedsięwzięciem. Ale skąd Liszt? Jeśli się w pracy naukowej przeprowadza niekiedy analizę porównawczą dla osiągnięcia wyników negatywnych, jako próbę przeciwieństwa, to porównanie dzieł Liszta i Karłowicza nadaje się do takiego zajęcia doskonale. Wyniki negatywne! Można wprawdzie zauważyć, że ojcem poematu symfonicznego jest Liszt, ale miałoby to taką samą wartość, jak twierdzenie, że fugi jakiegoś kompozytora wywodzą się od Bacha. Byłoby to powiedzenie bardzo nieproduktywne, nie o to bowiem tu chodzi. Kilka szczegółów biograficznych z życia Karłowicza wyjaśni pomocniczo problemat: „Liszt — Karłowicz“. Otóż nasz kompozytor nie tylko nie interesował się symfoniczną twórczością Liszta, ale ponadto objawiał w sposób dziwnie uparty rodzaj nieufności do orkiestrowych dzieł Liszta. Nie tylko odstręczała go ich homofoniczność w przeciwieństwie do uwielbianej przez Karłowicza orkiestrowej polifonji Wagnera i jego szkoły, ale i co do instrumentacji właśnie nie miał przekonania, wskazując na fakt, że Raff instrumentował sporo dzieł Liszta. „Czy ja mogę

być pewnym, co pochodzi od Liszta, a co od Raffa?" — temi słowami odpowiedział mi, gdy broniłem wobec niego „Faustowską symfonję" Liszta, zresztą nie instrumentowaną względnie nie korygowaną w instrumentacji przez Raffa. Dość, że był uprzedzony wobec poematów symfonicznych Liszta, z którego stylu nie znajdujemy w dziełach Karłowicza ani śladu. Ta zatem legenda wpływologiczna musi również odpaść. Lisztowi nie zawdzięczał Karłowicz żadnej podniety twórczej i żadnego wzoru techniczno-instrumentacyjnego. Wzorami jego byli w technice kompozytorskiej i instrumentacji Grieg, Czajkowski, Wagner i R. Strauss w pierwszym rzędzie, a nie obcym mu był Bruckner, z którego IX symfonji zanotował sobie fragment scherza właśnie w swym notatniku instrumentacyjnym. Zajmowała go też instrumentacja Schillingsa, d' Indyego, Dukasa, tego ostatniego może najwięcej.

W cytowanej powyżej pracy o polskiej muzyce czytamy, że do pomysłu stworzenia „Stanisława i Anny Oświecimów" (nie „Oświęcimów", jak czytamy tu i ówdzie) „zbliżył *może* (podkreślenie moje!) Karłowicza *Zygmund i Zyglinda* Wagnera". Słówko „może" ratuje tu do pewnego stopnia sytuację, ale zarazem odsłania tę dla „wpływologji" gratkę nielada, jaką jest fakt niezaprzeczalny silnego wpływu Wagnera na Karłowicza. Zygmund i Zyglinda byli rodzeństwem, Stanisław i Anna również, obydwie pary rodzeństwa łączyła kazirodcza miłość... A więc?... I czyżby istotnie moment tego rodzaju decydował o zbliżeniu Karłowicza do pewnych postaci w dziele Wagnera? (które zresztą od lat wielu dobrze znał). Ale losy Zygmunda i Zyglindy, a losy Stanisława i Anny — to dwie kwestje, które w ideologji obydwóch kompozytorów pozostają bez żadnego psychologicznego czy filozoficznego związku. Żadnej też analogji czysto muzycznej nie znajdziemy w utworze Karłowicza w stosunku do stylu Wagnera, z którego w okresie tworzenia „Stanisława i Anny Oświecimów" już Karłowicz się wyzwolił. Nawet zatem hipoteza wymaga uzasadnionych przesłanek, któreby dowodziły dokładnego przemyślenia problematu.

A jednak podnietę od zewnątrz do stworzenia tego dzieła otrzymał Karłowicz, tylko nie od strony muzycznej ani literackiej. Warto zatrzymać się przy tej kwestji nieco dłużej.

W czasie, gdy Karłowicza zajmowała kompozycja „Oświecimów", toczyła się między nim a mną rozmowa o ustosunkowaniu się „programu" poematu symfonicznego wogóle do kwestji kompozycji i formy. Rozmowa zeszła — bo zejść musiała — na

teren czysto psychologiczny, do narodzin myśli twórczej, która, jak to Karłowicz przyznał, może, choć nie musi, powstać w związku z podnietą zewnętrzną. Bez względu na to, był zdania, musi ona mieć przygotowane pewne podłoże osobiste, aby nie padła — jak się wyraził — na „grunt jałowy“: „inaczej nic z tego dobrego nie powstanie“. W dalszym ciągu rozmowy przyznał, że i on nie jest niedostępny sugestjom literackim i malarskim, nie wspomniał jednak jeszcze o tem, że dokonanym jest u niego fakt tej sugestji. Wkrótce napisał mi że zajęty jest instrumentacją nowej kompozycji, a byli nią właśnie „Oświecimowie“... Przyjął jako rzecz pewną, że znam tę staropolską opowieść, która w swej osnowie jest dla kompozytora bardziej chyba poetycką niż ważnym jest fakt, iż Oświecimowie byli rodzeństwem, zapoznanem z sobą w późniejszych latach swego życia. Decyduje tu wprawdzie konflikt, ale jako węzeł dramatyczny czy tragiczny wogóle, a nie jako wynikający ze stopnia pokrewieństwa, decyduje również fakt miłości, ale nie to, że jest ona zabronioną. Gdy wśród gromadzenia materjałów do monografji o twórczości Karłowicza zwracałem się do bardzo wielu bliskich Karłowiczowi osób w różnych sprawach dotyczących tego życia, otrzymałem od P. Jana Skotnickiego, b. dyrektora Departamentu Sztuki, bardzo cenną wskazówkę do historji powstania „Stanisława i Anny“. Oto Karłowicz poznał był w swym czasie mało dziś znany obraz Stanisława Bergmanna p. t. Stanisław przy trumnie Anny Oświecimówny“. Poznał to słabe zresztą, ale efektowne i nastrojowe dzieło ucznia Matejki, w Krakowie i wspominał kilkakrotnie wobec najbliższych osób, że obraz ten „wstrząsnął nim do głębi“. Poznał potem dokładniej staropolską opowieść o Oświecimach, a zewnętrzne te podniety wyzwoliły w nim przygotowany może w podświadomości materjał twórczy. Czy to wszystko musiało go zbliżać aż do Zygmunda i Zyglindy, których losy w dziele Wagnera znał bardzo dobrze oddawna? Takiej konstrukcji myślowej nikt przecież nie uzna za racjonalną choćby z tego powodu, że brak w niej wartościowych ogniw wnioskowania. A więc i ta „wpływologiczna“ legenda musi być pogrzebana, jako nie mająca nawet wartości hipotezy.

Przejdźmy do innej jeszcze legendy! Dotyczy ona niedokończonego poematu symfonicznego Karłowicza p. t. „Epizod (dramat) na maskaradzie”, dokończonego i zinstrumentowanego przez G. Fitelberga, jako najdoskonalszego w swym czasie wykonawcy i dyrygenta dzieł Karłowicza.

W cytowanej powyżej pracy, odnoszącej się do muzyki pol-

skiej, czytamy: „...pomysł ostatniego dzieła Karłowicza „Dramat (epizod) na maskaradzie” powstał pod wpływem—jak należy przypuszczać — Symfonji fantastycznej Berlioza“. Otóż — czy należy? Czy dla współczesnego kompozytora potrzebna jest aż symfonja Berlioza z walcem i pojawiającą się w nim idée fixe, aby go natchnąć do stworzenia dzieła symfonicznego, obrazującego atmosferę balu, spotkanie z ciągle jeszcze kochaną kobietą, zabraniającą dawnemu kochankowi nawiązania zerwanej już dawno przyjaźni, czego w Symfonji Berlioza zresztą nie widzimy, a co stanowi ośrodek poematu Karłowicza?! Czyż życie nie przynosi z sobą ustawicznie takich i tym podobnych zdarzeń i czy po tego rodzaju „pomysł“ trzeba sięgać aż do symfonji Berlioza? I czy tak pozamuzyczny impuls musi być koniecznie szukany aż w muzyce? Dlaczego np. nie w literaturze powieściowej lub nowelistycznej? Czy możnaby z wszelką pewnością zaprzeczyć, iż Karłowicz, który nigdy nie tworzył muzyki bez osobistych przeżyć, nie spowiada się w swym poemacie z własnych doznań? I czy lektura nie obudziła do twórczego życia drzemiącego w nim wspomnienia, czy nie otwarła rany, o której wspominał niekiedy w listach do przyjaciół?

Karłowicz był gorącym wielbicielem Turgenjewa, którego zbiorowe wydanie pism „Połnoje sobranie“, Petersburg 1891) posiadał w swej bibljotece; egzemplarz ten znajduje się obecnie w Bibljotece Publicznej w Zakopanem (dar Matki kompozytora). W V tomie znajdujemy słynną nowelę p. t. „Tri wstriczi“ (Trzy spotkania), której psychologja nastroju przywodzi na umysł „Epizod (dramat) na maskaradzie“... Godzę się najzupełniej z uwagą jednego z najbliższych przyjaciół Karłowicza, P. D-ra Stanisława Szumowskiego, że lektura tej noweli nie minęła bez ucha w twórczości Karłowicza.

Wróćmy jednak do Berlioza i jego Symfonji fantastycznej. Otóż Karłowicz nie należał do sympatyków Berlioza. Pod tym względem nie mogliśmy osiągnąć nigdy porozumienia. „Na terenie Berlioza nie wypalimy fajki zgody“ (słowa Karłowicza), To odniesienie się Karłowicza do Berlioza potwierdził mi również P. D-r Szumowski cytując słowo „mózgowiec“, użyte przez Karłowicza dla określenia rodzaju indywidualności Berlioza. Uczy nas historja muzyki, że pewne pomysły pozamuzyczne, zaczerpnięte z dzieła muzycznego, pociągają za sobą i muzyczne konsekwencje. Odnośnie do kwestji „Berlioz-Karłowicz“ wynik analizy porównawczej jest całkowicie negatywny. Może ktoś spróbować... Niewidzę nawet najdalszej styczności. Ale nie od rzeczy będzie zaznaczyć, iż takie

„pomysły“ berliozowskie z książek przedostają się do objaśnień programów koncertowych, gdzie bywają z całą powagą autorytatywną podawane ad oculos słuchacza koncertowego, jako zdrowa dawka „wpływologji“ muzycznej.

Zjawiskiem tem zająłem się nieco dokładniej, ponieważ nie jest ono bynajmniej przywilejem literatury i jej penetrantów, a tylko nie było dotychczas na terenie muzyki i jej koneserstwa poruszone. Ta beztroska w opinjowaniu zjawisk muzycznych, w połączeniu z tupetem i bluffem, a nawet z zupełnie świadomą tendencją do humbugu, zaczyna przybierać rozmiary katastrofalne dla naszej kultury muzycznej, tem bardziej, że pomoc w tych procederach stanowią także środki nowożytnego rozpowszechniania wiadomości wszelkiego rodzaju i ta sama szybkość, z jaką rodzą się nieprzemyślane „pomysły“ wpływologiczne.

Dr. HENRYK OPIEŃSKI.

O NASZEJ PROPAGANDZIE MUZYCZNEJ ZAGRANICĄ.

Propaganda sztuki, ujęta w pewną formułę urzędową, stała się w powojennych czasach organizacją, którą wszystkie państwa uznały za niezbędną. Dla Polski jest ona dzisiaj bardziej potrzebną niż dla jakiegokolwiek innego państwa, jeżeli się zważy że w czasach przedwojennych propaganda mogła być prowadzoną czysto „indywidualnie“, że w wielu państwach występowanie z nią było bardzo utrudnione i że wogóle przymiotnik „polska“ w zastosowaniu do muzyki mógł mieć jedynie etnograficzne znaczenie. Mimo całej sympatji i przyjaźni z jaką — od czasów Chopina — otaczano wielu artystów polskich przebywających we Francji, po zawarciu sojuszu z carską Rosją, wszystkie wystąpienia o charakterze *odrębności polskiej* były tam z racyj politycznych kwalifikowane jako „russes“. Na ten sam ton była nastrojona również literatura muzyczna. Znany muzykograf Albert Soubies w „Historji muzyki rosyjskiej“ umieścił Chopina i Moniuszkę (nb. jako autora *Sonat Krymskich*) — co gorzej w przygotowanej przed samą wojną przez Lavignac'a wielkiej Encyklopedji muzycznej (Dictionnaire de Conservatoire) dział polski został umieszczony również pod znakiem muzyki rosyjskiej. [1]) I takich przykładów możnaby zacytować dużo; do dziś dnia niestety owe „scripta manent“, nie trzeba więc sobie wyobrażać aby fakt istnienia niepodległej Polski odrazu wzniecił w przywykłych do konfuzji polsko-rosyjskiej umysłach przeciętnych Francuzów, świadomość o istnieniu indywidualnie niezależnej muzyki polskiej.

---

[1]) Wspomniałem o tem we wstępie do książki „Musique polonaise“.

Niemcy przedwojenne interesowały się do pewnego stopnia muzyką polską — przedewszystkiem jako zjawiskiem etnograficzno-regjonalnem — bo to ze względów politycznych nie wydawało im się szkodliwem. Do naszych kompozytorów (nie mówiąc o Paderewskim i kilku głośnych sławach), występujących otwarcie pod znakiem polskości, jak to uczyniła w pierwszych latach XX wieku grupa „Młodych polskich kompozytorów“ w Berlinie, krytyka odnosiła się z mało przychylną wstrzemięźliwością; jedynie wydawcy niemieccy, w myśl maksymy „pecunia non olet“, chętnie robili interesy na polskich kompozytorach jak np. Bote-Bock na Paderewskim, lub Breitkopf i Haertel oraz Peters na wydawnictwach Chopina.

Najwięcej możliwości propagowania muzyki polskiej w Niemczech przedstawiały sfery naukowe; w łonie Międzynarodowego Towarzystwa Muzycznego (tzw. I. M. G., we Francji S. I. M.) istniała nawet *„sekcja warszawska“*, która półoficjalnie traktowana była jako sekcja polska. Zainteresowanie jednak naukowych sfer niemieckich do naszych dawnych arcydzieł muzycznych, groziło nam, niepożądanemi z tytułu odrębności naszej, następstwami jak na przykład zamierzone wydanie dzieł Mikołaja z Radomia i Zieleńskiego w publikacji: Denkmäler der Tonkunst in *Österreich!*

Nasza propaganda muzyczna ma dzisiaj, tak jak na całym świecie, nie mówiąc o najwyższych, czysto idealnych artystycznych zamierzeniach, dwa wytyczne cele: *polityczny,* dążący do należytego oświetlenia cywilizacyjnej wartości naszego kraju — a co za tem idzie do zadokumentowania ważności jego istnienia w życiu międzynarodowem, oraz *materjalny,* stanowiący o możliwościach rozpowszechniania utworów polskich zagranicą i o zdobywaniu przez polskich wirtuozów obcych estrad koncertowych. Organizatorowie propagandy muszą brać w rachubę obydwa te cele, regulując odpowiednio ich wzajemny do siebie stosunek — a główną ich troską musi być rozwiązanie kwestji *skuteczności* propagandy. Skuteczności tej nie należy mierzyć wyłącznie temperaturą pochwał reporterskich codziennej prasy po jakimś arcykosztownym, oficjalnym, festivalu (choć i takie sposoby, skoro są na nie fundusze, mogą przynieść pewien pożytek), ale stopniem powodzenia, którebym nazwał *przekonywującem.* To też najważniejszym problemem w zakresie propagandy jest wybór takiego materjału, któryby słuchaczów (tak fachowców, jak amatorów) zagranicznych tak zainteresował, tak *przekonał,* żeby oni sami już podjęli własnowolnie dal-

szy ciąg propagandy, jedni rozgłaszając zalety utworów, drudzy je wykonywując.

Jakaż zatem ma być dyrektywa przy wyborze objektów propagandowych? Odpowiedź o znaczeniu dogmatycznem, że należy prezentować zagranicy *wyłącznie wartościowe* utwory, w życiowem zastosowaniu musi być stosownie interpretowaną. Nie w tym sensie oczywiście aby pomyśleć, że można prowadzić skuteczną propagandę utworami lub wykonawcami wątpliwej wartości, ale że w orzeczeniach rozstrzygających o wartości utworów przeznaczonych dla propagandy zachodzą często pomyłki — zdarza się bowiem niejednokrotnie że z dwóch, dajmy na to, równej miary artystycznej utworów, jeden będzie skutecznym środkiem propagandy, a drugi nie. I tu pozwolę sobie sięgnąć do skarbczyka własnych doświadczeń. W czasie wojny urządzałem w sześciu miastach szwajcarskich (Lausannie, Genewie, Fryburgu, Zurychu, Bernie i Bazylei) koncerty pieśni polskiej w wykonaniu Stanisławy Szymanowskiej i Włodz. Malawskiego, poprzedzone wyjaśniającym wstępem; program tych koncertów obejmował utwory od Chopina do Szymanowskiego oraz pieśni ludowe (w opracowaniach Szopskiego i moich). Rezultat wrażeń artystycznych był prawie wszędzie identyczny: najbardziej interesowały publiczność i krytykę — *nasze pieśni ludowe*. Czyż należy z tego wyciągnąć wniosek że one mają większą wartość niż oryginalne pieśni naszych kompozytorów? Bynajmniej — ale naturalna konkluzja wskazuje na fakt, że swoisty pierwiastek naszych motywów ludowych może obcą publiczność bardziej zainteresować, niż pieśni oryginalne zwłaszcza naszych nowocześniejszych autorów, posługujących się przeważnie międzynarodowym muzycznym językiem.

W związku z tą uwagą warto poruszyć sprawę propagandy jaka się odbywa pod znakiem tak zwanego: Międzynarodowego Stowarzyszenia muzyki współczesnej, będącego jak wiadomo ekspozyturą skrajnie nowoczesnych kierunków w twórczości muzycznej. Oczywiście może to być ze względu na rozgłos pożądanem, że utwory kilku (nb. zwykle tych samych) kompozytorów polskich, temu kierunkowi hołdujących, bywają wykonywane na zjazdach stowarzyszenia. Inna rzecz że pod krytyczną uwagę należałoby wziąć fakt, iż polski kompozytor tworzący celowo pod hasłem: stylu nowoczesno-muzycznego (przedewszystkiem protegowanego przez najwyższych sędziów Stowarzyszenia) zaniedbuje tem samem pracę nad wyrobieniem swego własnego, na rodzimych pierwiastkach ukształtowanego, muzycznego języka,

z czego dla jego własnej, *polskiej* indywidualności wynika przedewszystkiem niewątpliwa szkoda. Uwaga ta nie odnosi się oczywiście do tych najpoważniejszych naszych przedstawicieli nowoczesnej twórczości — z Szymanowskim, autorem Harnasiów na czele, którzy wbrew hasłom „międzynarodówki" — tworzą nowoczesny styl *polski* dzięki zbliżeniu się do jego wiecznie żywych źródeł ludowych. A stwierdzenie faktu w jakim stopniu charakter muzyki choćby tak zwanej „przestarzałej" ale wyrosłej na rodzimych pierwiastkach, może oddziaływać na obcą, bardzo kulturalną, oraz ze wszystkiemi najnowszymi prądami obeznaną, publiczność i prasę, można było zaobserwować w ubiegłym sezonie, śledząc fenomenalne wprost powodzenie jakie odniosła na scenie opery w Bernie szwajcarskiem... *Halka* Moniuszki. Zachęcona rozgłosem tego powodzenia zapowiedziała Halkę na obecny sezon — opera w *Zurychu.* Oto są najlepsze drogi równie naturalnej, jak skutecznej propagandy.

Ale tu właśnie nasuwa się przykład przeszkód jakie z winy naszych stosunków dalszy jej rozwój mogą hamować; opera berneńska chcąc wyzyskać zainteresowanie swej publiczności do Moniuszki zaprojektowała wystawienie „Strasznego Dworu"; ale cóż się pokazało! — oto w całej Polsce nie można znaleźć żądanych przez dyrekcję opery dwunastu wyciągów fortepianowych „Strasznego Dworu", nakład ich bowiem jest wyczerpany... I tu dochodzimy do „newralgicznego" punktu naszej propagandowej organizacji: brak wydawnictw. O ile nie będziemy mieli *Instytutu wydawniczego* wyposażonego dostatnio, który będzie mógł publikować nietylko współczesne ale i dawniejsze [1]) — wyczerpane w handlu utwory, Instytutu, który następnie będzie w stanie rozrzucać swobodnie zagranicą swe wydawnictwa — nie krępując się kosztami — trudno mówić o propagandzie naszej muzyki na szeroką skalę.

Na to wszystko jednak potrzeba funduszów! — ale mimo że ich niema albo przynajmniej że są małe, trzeba przecież szukać sposobów aby propagandy nie zaprzestawać. Ciągłość bowiem propagandy jest jednym z warunków jej skuteczności; i tu trzeba pamiętać że szereg choćby niepozornych na oko manifestacji (kon-

---

[1]) Nie mówię tu oczywiście o wydaniach *historycznych*, bo zadanie to w sposób wzorowy spełnia Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej w Wydawnictwie Dawnej Muzyki Polskiej.

certów kameralnych czy recitalów i odczytów ilustrowanych muzyką po większych i *mniejszych* miastach zagranicą) może sprawie przynieść daleko więcej korzyści, niż urządzanie co lat kilka, w którejś ze stolic europejskich „festivalu reprezentacyjnego“, który pochłania olbrzymie sumy a w rezultacie trwałych śladów pozostawia mało.

W tym sensie rola, jaką na gruncie francuskim spełnia „Stowarzyszenie młodych muzyków polaków w Paryżu“ jest pod względem propagandowym nieoceniona, a byłaby jeszcze wydatniejszą gdyby działalność Stowarzyszenia rozporządzając szerszymi funduszami, mogła nie ograniczać się wyłącznie na Paryż, ale sięgać dalej i poza granice Francji. „Towarzystwo szerzenia sztuki polskiej wśród obcych“, które u nas w kraju stanowi centrum zagranicznej propagandy, nie ma za zadanie zajmowania się wyłącznie muzyką, ale w miarę swych niezbyt obfitych funduszów, dało niejednokrotnie dowody bardzo pożytecznej działalności. Najskuteczniejsze, według mego przekonania, występy propagandowe, powinny być ujmowane przedewszystkiem w ramach czysto artystycznych bez widomego stempla oficjalnej propagandy— przyczem przy stosunkowaniu rządowych subwencyj na propagandę czynną (koncerty) i na propagandę bierną (wydawnictwa) — przewaga winna być po stronie tej ostatniej.

Reasumując wyniki z „doświadczeń i rozmyślań“ nad ważnym tematem naszej zagranicznej propagandy, zamykam je życzeniem aby jej najistotniejszy objekt a więc nasze współczesne kompozycje zdobyły własny narodowy styl, który swą rytmiką i melodyką w najbardziej choćby nowoczesne szaty ujętą, potrafi istotniej i na dalszy dystans zainteresować zagranicę niż utwory pisane w muzycznem „esperanto“, mogące liczyć jedynie na dorywcze przypodobanie się zmiennym gustom artystycznej międzynarodówki — i z punktu widzenia propagandy *sztuki polskiej* mały przynoszące pożytek.

MARJAN NEUTEICH

MUZYKA w Z. S. R. R.

Olbrzymi przewrót socjalny w Rosji zburzył idealistyczne podstawy pojmowania istoty sztuki, jako zjawiska społecznego. Teorja djalektycznego materjalizmu wykryła pośredni związek sztuki z bazą ekonomiczną, odrębność zaś stylów różnych epok uzależniła ściśle od zmian stosunków społecznych.

Założenia te zastosowane także w całej pełni do muzyki stworzyły konieczność rozwiązania następujących zagadnień: 1) przeanalizowania z materjalistycznego punktu widzenia istoty dotychczasowego dorobku muzycznego narodów kulturalnych, 2) odpowiedniego ustosunkowania się do współczesnej zachodnio-europejskiej twórczości muzycznej, 3) postawienia przed twórczością i życiem muzycznem w Z. S. R. R. nowych, ściśle określonych celów organicznie związanych z powstawaniem nowego ustroju.

Dla rozwiązania pierwszego z tych zagadnień — materjalistycznego przeanalizowania twórczości muzycznej epok ubiegłych — dotychczasowa metoda historycznego ujmowania zjawisk muzycznych — syntetyzowanie biografji poszczególnych twórców i umieszczanie właściwości epok i stylów w ściśle odgraniczonych przedziałach — stała się bezużyteczna, miejsce jej zajęło oświetlanie rozwoju sztuki przyczynami socjologicznemi.

W ramach artykułu tylko kilkoma przykładami można zobrazować metodę analizy muzycznej, której w Z. S. R. R. poświęca się wiele pracy i uwagi.

Tak więc — średniowiecze ze swym ustrojem feodalnym opartym na niesłychanym ucisku mas i odgraniczeniu ich od klas uprzywilejowanych stworzyło z jednej strony — scholastyczne formy muzyczne niedostępne prawie dla szerokich mas dzięki swej skomplikowanej strukturze, a będące odpowiednikiem skostniałej

kastowości ustroju, z drugiej zaś — pieśń ludową i ludową muzykę taneczną. Wyrazem odrębności, a nawet „rewolucyjności“ ówczesnej pieśni ludowej było między innemi częste parodjowanie przez nią stylu pieśni dworskich, przedewszystkiem zaś szerzenie jej przez liczne zastępy wędrownych śpiewaków, wagabundów i żonglerów rekrutujących się z uciskanych mas chłopskich i mieszczańskich. W miarę rozkładu ustroju feodalnego i większego nasilenia prądów mieszczańsko-demokratycznych, muzyka „oficjalna“ powoli demokratyzowała się, przyswajając sobie formy muzyki tanecznej i pieśni ludowej.

Jako drugi przykład, obrazujący metodę analizy materjalistycznej posłuży nam pobieżna nawet ocena twórczości Bacha i Beethovena ujęta pod tym właśnie kątem widzenia.

Społeczną podstawę twórczości Bacha stanowiło niemieckie mieszczaństwo, stwarzające, mimo ekonomicznego wyniszczenia wojną trzydziestoletnią i panowania feodalnej reakcji, nowe podstawy kulturalne, mające w niedalekiej przyszłości zająć miejsce kultury feodalnej.

Bach, typowy przedstawiciel ówczesnego mieszczaństwa wyszedł daleko poza ramy ówczesnej twórczości muzycznej. Tchnął głęboki liryzm i nową myśl harmoniczną w surowe ramy ówczesnego stylu polifonicznego, połączył klasyczną monumentalność z romantyką sięgającą często granic mistyki, rozbił ortodoksalną sztywność Cantus Firmus niespotykaną dotąd bujnością ornamentyki polifonicznej. Był nietylko niezrozumiany, lecz często potępiany przez umysłowych przedstawicieli panującej wówczas reakcji; skarżyli się wszak często ówcześni ojcowie duchowni na dziwny styl jego kompozycji.

Został uznany i zrozumiany dopiero w pierwszej połowie XIX w. w okresie zwycięskiego pochodu ideałów mieszczańsko-demokratycznych.

Chwilą przełomową zwycięstwa tych ideałów była rewolucja francuska, która — burząc ustrój feodalny — na pierwszy plan historji wysunęła klasę mieszczańsko-burżuazyjną.

O ile twórczość Bacha przypadła na okres stabilizacji absolutyzmu, o tyle Beethoven stał się rzecznikiem zmagań całego rewolucyjnego i porewolucyjnego okresu, stał się głosicielem demokratycznych ideałów zwycięskiego mieszczaństwa.

Doprowadzenie przez niego do szczytu formy sonatowej, nowy sposób kształtowania melodyki, niesłychane wzbogacenie rytmiki — wszystko to stwarzało nowe podwaliny twórczości muzycz-

nej, zrywającej ostatecznie z dawną skostniałością polifonji i rokokowemi osłonkami ginącego feodalizmu.

Zwycięska burżuazja zastąpiła gniotące formy feodalne ideałami, straszliwe zdławienie jednostki hasłem indywidualnej wolności.

Odzwierciadlenie tych przejawów przez Beethovena — rewolucyjne udramatyzowanie muzyki — stanowi istotny socjalny element jego twórczości.

Powyższe przykłady — analizy djalektyczno-materjalistycznej, w ramach artykułu z konieczności ogólnikowe, obrazują nam dość jasno drogi, któremi kroczy dzisiejsza muzykologja sowiecka. Analiza materjalistyczna, nie negując bynajmniej samoistnych czynników rozwoju muzyki, łączy je, jak widzimy, w ścisły związek z rozwojem i wzajemnym układem sił socjalnych.

Tę samą metodę stosują oczywiście muzycy sowieccy rozstrzygając drugie zagadnienie — stosunku swego do dzisiejszej twórczości artystycznej Zachodu.

Twórczość ta, stając się, zgodnie z teorją materjalizmu, wyrazicielką sił burżuazji, oddaje jednocześnie schyłkowość jej psychiki, czego objawem jest oderwanie się sztuki od realistycznego podłoża i przeniesienie źródła impulsów twórczych w sferę czystego subjektywizmu.

Sztuka zachodnio-europejska na dzisiejszym etapie rozwoju neguje realną zależność obrazu artystycznego od odtwarzanej rzeczywistości. Bodźcem twórczym jest nie objekt zewnętrzny, lecz wyłącznie wewnętrzne, subjektywne przeżycie artysty.

„Irrealny“ ten prąd rozbija się na dwa zasadnicze kierunki— emocjonalnego ekspresjonizmu, i intelektualnego, opierającege się na logicznych i abstrakcyjnych przesłankach, kubizmu.

Muzyka sowiecka, ceniąc i uznając olbrzymie zdobycze czołowych przedstawicieli tych kierunków na polu kształtowania nowych form wyrazu muzycznego, klasyfikuje ich jednak, jako przedstawicieli kultury burżuazyjnej, odwracającej się w swym upadku od rzeczywistości dzisiejszych głębokich przeciwieństw społecznych.

Nasuwa się oczywiście pytanie — jakiemi drogami i do jakiego celu podąża twórczość muzyczna Z. S. R. R.?

Zgodnie z teorją historycznego materjalizmu nowy ustrój społeczny musi stać się podwaliną nowego stylu we wszystkich dziedzinach sztuki. Styl ten nie może się opierać na żadnym z prądów obecnej twórczości Zachodu, która dla muzyków so-

wieckich stanowi jeden z symptomatów upadku kultury społeczeństw kapitalistycznych.

Nowy ustrój Z. S. R. R. jest budowany przez masy, artystyczna twórczość sowiecka stawia więc sobie za cel: współdziałać czynnie w przebudowie socjalnej, odzwierciedlić psychikę zbiorowego wysiłku mas, i pokryć ich „artystyczne zapotrzebowania“.

Ażeby cel ten osiągnąć, sztuka nie może opierać się na „irrealnych“ podstawach ekspresjonizmu czy kubizmu, czysto subjektywne, duchowe „ja“ artysty nie może stanowić wyłącznego bodźca jego twórczości. Kompozytor sowiecki, chcąc stać się jednym z budowniczych nowego ustroju, stara się zespolić ściśle z rzeczywistością społeczną i z niej czerpać impulsy twórcze. Stąd też wynika hasło „socjalistycznego realizmu“, mającego stać się podstawą stylu twórczości muzycznej w Z. S. R. R.

Teoretycy i kompozytorzy sowieccy sprowadzają zagadnienie realizmu w muzyce w pierwszej mierze do zagadnienia treści, mającej odzwierciedlić przejawy życia społecznego. Nie utożsamiając realizmu z naturalizmem ilustrującym poszczególne elementy rzeczywistości, dążą jednak do programowości w najszerszym zakresie tego pojęcia. Spotykane np. często w dzisiejszej muzycznej twórczości zachodnio-europejskiej ilustracyjne obrazowanie maszyn, fabryk, pociągów i t. d. nie leży bynajmniej na linji dążeń twórczości sowieckiej, odtwarzającej raczej „socjalną istotę” tych zjawisk.

Współdziałanie twórczości artystycznej w przebudowie społecznej czyni oczywiście wybór tematu zasadniczym elementem stylu realistycznego. Symfonja, lub opera na temat rewolucji październikowej, czy budowy „Dnieprostroju“ w założeniu swojem noszą już cechy realizmu.

Zagadnienie realizmu utożsamia się więc w ten sposób z zagadnieniem metody twórczej, kształtującej w następstwie zarówno treść jak i formę utworu.

Stworzenie i skrystalizowanie ideologji sowieckiej twórczości muzycznej wymagało czasu i wielu wysiłków, w chwili bowiem rewolucji większość rosyjskich kompozytorów nie wychodziła poza ramy indywidualistycznego psychologizmu lub konstruktywizmu.

Do roku 1923/24 większość kompozytorów grupowała się w „A. S. M.” — Asocjacji Muzyki Współczesnej, propagującej polityczną bezideowość muzyki i konieczność wzorowania się na prądach twórczości zachodnio-europejskiej.

Dopiero utworzona następnie „Rosyjska Asocjacja Muzyków Proletarjackich" (R. A. P. M.) koncentrująca kompozytorów o wyraźnem obliczu ideowem sformułowała odrębne cele i zadania twórczości sowieckiej.

Twórczość kompozytorów, zgrupowanych w R. A. P. M. zwróciła się przedewszystkiem w kierunku pieśni masowej, odpowiadającej potrzebom najszerszych warstw Z. S. R. R.

Pieśń masowa, opierając się na realnych dążeniach mas i szerząc aktualne hasła ideowe, stała się ważnym psychologicznym czynnikiem przebudowy socjalnej, stojąc przytem często na wysokim poziomie artystycznym, szerokie spopularyzowanie wielu z tych pieśni wytworzyło ścisły kontakt między kompozytorami sowieckimi, a masami Z. S. R. R.

Wyłączne prawie skierowanie twórczości na drogę pieśni masowej zbyt jednak uprościło zagadnienie rozwoju sztuki muzycznej. Uważając pieśń masową za konieczny etap przejściowy do późniejszego stworzenia większych form muzycznych, hamowano w ten sposób ich równoległy rozwój. Zbyt uproszczony był także stosunek R. A. P. M. do twórczości muzycznej epok ubiegłych, wyrazem czego był wyłącznie prawie kult twórczości Beethovena i Mussorgskiego, ujętej pod kątem widzenia realizmu muzycznego. R. A. P. M. nie uważając za celowe skoncentrowanie w swem gronie kompozytorów oderwanych od życia politycznego, nie obejmowała również tem samem całokształtu muzycznej twórczości Z. S. R. R.

Te zbyt wązkie horyzonty stały się przyczyną rozwiązania R. A. P. M. w r. 1932 i stworzenia „Związku Sowieckich Kompozytorów". Związek postawił zadanie twórczości sowieckiej na daleko szerszej płaszczyźnie. Nie ograniczając się wązkiemi ramami pieśni masowej i pogłębiając zagadnienie analizy muzycznej, wywarł wpływ na ideologję poszczególnych, dawniej obojętnych politycznie kompozytorów, przedewszystkiem zaś dał impuls dla twórczości różnorodnych większych form muzycznych.

Obok kompozytorów starszego pokolenia: jak Miaskowskij, Sztejnberg, Glier, Krejn, Gnesin, Ippolitow-Iwanow zdobyło sobie w Z. S. R. R. uznanie bardzo wielu kompozytorów młodszych — Szostakowicz, Szebalin, Knipper, Litińskij, Szechter, Czemberdżi, Biełyj, Mossołow, wymieniając tylko nielicznych z pośród nich.

Twórczość na polu symfonicznem wzrosła znacznie w ostatnich latach, niektóre dzieła: jak 6-ta (napisana jeszcze w 1924 roku), 12-ta i 14-ta symfonje Miaskowskiego, symfonje Knippera, „Lenin"

Szebalina, „Pochód Głodnych” Biełyja zdobyły sobie szeroki rozgłos. Wzmogła się także twórczość operowa. Na konkurs ogłoszony przez Moskiewski Teatr Wielki i redakcję „Komsomolskiej Prawdy” nadesłano przeszło 50 oper i baletów.

Zagadnienie żywotności opery, jako formy muzycznej, kompozytorzy sowieccy usiłują rozwiązać, idąc po linji zerwania z dawną jej statycznością i stworzenia „syntetycznego widowiska” drogą silnego udramatyzowania akcji, realistycznej jej łączności ze stroną muzyczną i oparcia się o tematy rewolucji i przebudowy społecznej.

Charakterystycznem dążeniem dzisiejszej twórczości sowieckiej jest usilne popieranie rozwoju narodowej sztuki muzycznej licznych republik związkowych. Wraz z ogólnym wzrostem kulturalnym narodów, wchodzących w skład federacji Sowieckiej, nastąpił także wzrost ich twórczości artystycznej. Za podstawę muzyczną służy tu oczywiście pieśń i muzyka ludowa, starannie kultywowana.

Na ludowych tematach różnych narodowości osnutych jest wiele kompozycji sowieckich, jak np.: „Turkmeńska Suita” Szechtera, „Taneczna Suita” Chaczaturjana „Tadżikistańskie Suity” Knippera, wiele utworów kameralnych, opera Gliera „Szach-Senem” (oparta na ludowych pieśniach turkmeńskich).

Działalność Związku Kompozytorów Sowieckich nie ogranicza się wyłącznie planową pracą na polu popierania twórczości. Istniejąca przy Związku Komp. Sow. sekcja grupuje również muzykologów i krytyków muzycznych.

Fachowa krytyka pełni w dzisiejszem życiu muzycznem Z. S. R. R. niesłychanie ważną rolę. O ile do roku 1924 działalność krytyki propagującej naogół apolityczność i bezideowość muzyki była równorzędną z dążeniami ówczesnej twórczości, o tyle od tej chwili zadania jej przekroczyły dotychczasowe, „czysto-muzyczne” ramy. Celem krytyki i publicystyki muzycznej jest przedewszystkiem praca nad utrzymaniem wytycznej linji ideowej całokształtu życia muzycznego Z. S. R. R.

Obok pism perjodycznych, przeznaczonych dla fachowców, jak dwumiesięcznik „Sowiecka Muzyka” na wysokim poziomie stojący organ Związku Kompozytorów Sowieckich, istnieje cały szereg wydawnictw propagujących „amatorskie” uprawianie muzyki. Stanowią one cenną pomoc dla niezliczonej ilości kółek, klubów i towarzystw muzycznych istniejących w fabrykach, kołchozach, szkołach i t. d. Artystyczny poziom tych amatorskich

stowarzyszeń jest oczywiście różny i zależny od warunków lokalnych, istnienie ich oraz ciągły rozwój i wzrost liczebności stwarzają jednak masowe zainteresowanie muzyką, co wyklucza oczywiście możliwość „kryzysu publiczności” w życiu koncertowem.

Spopularyzowanie hasła „samodzielności muzycznej” wywołuje również potrzebę istnienia wielkiej liczby szkół muzycznych, zasadniczym typem których, poza konserwatorjami, jest t. zw. „Technikum Muzyczne”.

Ogólną cechą ruchu muzycznego w Z. S. R. R. jest jego masowość, ujęta w ramy planu i państwowej organizacji. Motorem i zasadniczym czynnikiem tej organizacji jest, jak widzimy, ideologja przebudowy socjalnej, z którą nieodłącznie związana jest zarówno twórczość, jak i wszystkie inne dziedziny sztuki muzycznej.

Zainteresowanie polskich sfer artystycznych sowiecką twórczością i ruchem muzycznym wzrosło znacznie w ostatnich latach, co stworzy zapewne podstawy dla dalszego zbliżenia w tej dziedzinie.

Moment ingerencji czynników państwowych Z. S. R. R. we wszystkie dziedziny sztuki, wyrażający się nietylko w subwencjonowaniu twórczości i działalności artystycznej, lecz przedewszystkiem w planowem stwarzaniu masowego „popytu” na sztukę winien szczególnie zainteresować kierownicze sfery naszego życia artystycznego.

STEFAN LIDZKI-ŚLEDZIŃSKI

DYLETANTYZM i AMATORSTWO

Epoka fachowości, panującej wszechwładnie we wszystkich dziedzinach życia, nadała pojęciu dyletantyzmu specjalnie ujemne znaczenie. Dyletant to ten, kto bierze się do wykonania tego, czego nie potrafi rzeczywiście, lub tylko w pojęciu specjalnie do danej pracy przygotowanego fachowca. Jest to więc społeczny szkodnik, należy go tępić dla ogólnego dobra.

Jest to ujęcie słuszne w przemyśle, nauce i w wielu jeszcze działach pracy ludzkiej, ale czy we wszystkich? Jest przynajmniej jeden odcinek życia, w którym zapoznanie społecznych wartości dyletantyzmu przyniosło więcej szkody, niż korzyści, gdzie fachowość doprowadziła do zupełnego niemal zerwania kontaktu między „producentem“, a „odbiorcą“ w sztuce.

Ograniczając się do zjawisk, których istota jest mi fachowo (!) dostępna sprobuje dowieść tezy o „potrzebnym dyletantyzmie“ na przykładzie muzyki.

Społeczeństwo polskie dzieli się na kastę ludzi, piszących kompozycje muzyczne dla siebie i szczupłego grona krewnych, przyjaciół i znajomych, oraz na olbrzymio większą grupę, która tej muzyki bynajmniej nie słucha. Pospolicie tłomaczy się to komunałem o niemuzykalności społeczeństwa, poczem zadowolone z wyjaśnienia tej przykrej kwestji grono kompozytorów powraca do swej przysięgłej publiczności, aby nadal pracować dla dobra muzyki polskiej w aureoli splendid isolation niezrozumianych (czy niezrozumiałych) twórców.

Trudno to uznać za wyczerpanie kwestji; jeśli nasze muzyczne instytucje chcą zejść z roli kwiatków na niemuzykalnym kożuchu społeczeństwa, pora sprawę poruszyć odważniej i gruntowniej, niż dotąd. Zapewne, polacy nie są arcymuzykalnym narodem, ale czy

aż tak dalece niemuzykalnym, że w miljonowej Warszawie nie znajdzie się dosyć chętnych do wypełnienia kilku sal koncertowych? A może to tylko brak zainteresowania, wywołany nierozbudzeniem istniejących skłonności, nieprzyzwyczajeniem do słuchania muzyki. Ale gdzie, jak, kiedy ma się przeciętny obywatel do tego słuchania przygotować! Czy wykrzykując kilka piosenek w szkole powszechnej na lekcjach „śpiewu“? Gdyby tak nawet było, to zdąży wszystkiego zapomnieć w szkole średniej, gdzie muzyka jest „nieobowiązkowa“. Zresztą wyobraźmy sobie na przeciętnym koncercie obywatela, który nawet prześpiewał wszystkie obowiązujące w szkole piosenki. Jego dojrzałość, stwierdzona maturą, okaże się bardzo niedojrzałą wobec najprostszych faktów muzycznych. Jeśli mimoto trafiają się tacy, dla których słuchanie muzyki jest istotną potrzebą, nie przykazaniem snoba, świadczy to mojem zdaniem, że teza o niemuzykalności społecznej jest zbyt ogólna i zanadto pohopnie sformułowana.

Nauczanie muzyki w szkołach ogólnokształcących jest problemem wagi pierwszorzędnej i należy mu poświęcić więcej miejsca, niż to jest możliwe w ramach niniejszego artykułu. Narazie stwierdzić wypada, że ani szkoła powszechna, ani średnia nie dają jeszcze należytego przygotowania do słuchania muzyki o poważniejszym poziomie. Nie można też żądać od czynników państwowych wykonywania wszelkich prac, związanych z wychowaniem obywatelskiem, tych zwłaszcza, które mogą być skutecznie prowadzone przez czynniki społeczne, a do których wypada zaliczyć umuzykalnianie. Być może, że wprowadzone do programów szkolnych audycje muzyczne będą częściowo brak ten uzupełniać.

Tymczasem społeczeństwa dzisiejsze dalekie są od uprawiania muzyki bez celów praktycznych. Wystarczy przecież przekręcić kontakt radjoaparatu lub założyć płytę gramofonową, aby mieć muzykę gotową i to w „najlepszym gatunku“, wyrób najlepszych specjalistów, gotowy odrazu dla konsumenta. Każdy zaś, kto muzyce poświęca choć trochę osobistej pracy, myśli zarazem o konkretnych rezultatach, o popisach publicznych, jeśli nie o dochodach, słowem uważa się za zawodowca, ponieważ pracuje w muzycznej branży! Zanika już niemal zupełnie amatorskie uprawianie muzyki, ów szlachetny dyletantyzm, wytępiony przez wybujałe zawodowstwo wirtuozowskie, nie słychać o intymnem, kameralnem uprawianiu muzyki, przeżywaniu jej w czterech ścianach pokoju. Zamiast amatora mamy pseudospecjalistę, pchającego się gwałtem do publicznych popisów, zamiast szczupłego grona słuchaczów —

salę koncertową, jako jedyne miejsce uprawiania muzyki, pełną (oby!) publiczności, zimnej, obojętnej, zblazowanej, obcej. Tę trzeba porwać, gdy to niemożliwe, bodaj zaimponować jej, olśnić czy pochlebić. Wyrabia się niemiły stosunek twórcy i odtwórcy do konsumenta, którego per fas et nefas trzeba zjednać, zachęcić do... kupienia biletu! W większości wypadków tak zwane poszukiwanie nowych dróg wypowiadania się artystycznego, to poprostu pogoń za niezużytym dotąd sposobem trafienia do publiczności, próbowaniem—a nuż się uda. Jeśli niema mowy o szczerości tworzenia, skąd ma powstać szczery kontakt twórcy z publicznością, nieodzowny warunek dla prawdziwie estetycznych przeżyć słuchacza.

Pewną, i to znaczną winę ponoszą tu kierownictwa szkół muzycznych. Jak zahypnotyzowane owem dążeniem społecznem do fachowości, mierząc siły na zamiary, chcą przedewszystkiem produkować fachowców za wszelką cenę. Prawie wszystkie statuty szkół muzycznych w Polsce (a jest ich ponad 300) głoszą o kształceniu lub choćby tylko przygotowaniu przyszłych fachowców muzycznych. Nie mówiąc już o powstałej w ten sposób nadprodukcji sił muzycznych, obciążających tak mało pojemny rynek pracy, podkreślić tu trzeba fakt, że statuty te nie poruszają wogóle kwestji talentu czynnika przecie decydującego w szkolnictwie artystycznem o przyszłych losach ucznia. Wytwarza się przez to psychoza wśród uczniów, którym—nie poruszając ich utalentowania — obiecuje się wykształcenie ich na fachowców—artystów, na wzór szkół zawodowych, gdzie samą pracą i pilnością można dojść do zadawalniających rezultatów. Nic więc dziwnego, że uczeń pilny, choć nieutalentowany, ukończywszy wszystkie przedmioty, wymagane w programie szkoły, uważa się za fachowca artystę i przeżywa ciężkie rozczarowanie życiowe, gdy mu brak talentu uniemożliwi artystyczną karjerę. Pozostaje mu żywot prawdziwego dyletanta, człowieka, który mimo, że nie dorósł do wykonywania swego zawodu, pracuje w nim, czerpiąc zeń środki utrzymania i zajmując miejsce innym, istotnie wykwalifikowanym, bo utalentowanym. Rzecz dziwna, tacy właśnie ludzie bez talentu, lecz z papierkiem — patentem na fachowca, nie wywołują sprzeciwów, są tolerowani i nawet zatrudniani, jakkolwiek nigdy do poważnych rezultatów w swej działalności artystycznej nie doprowadzą, a w życiu społecznem są właśnie szkodliwi.

Zanika natomiast nikomu nie szkodliwy, a rozwojowi sztuki pożyteczny typ dyletanta, amatora, nie traktującego muzyki zawodowo, lecz wkładający w swój do niej stosunek całe swe serce,

umiejący ją przeżywać w młodzieńczym entuzjazmie, pozbawionym materjalnych pobudek. Ten amator, któremu nie wystarczała muzyka, podana na koncertach przez najwybitniejszych specjalistów, lecz który szukał intymniejszego z nią kontaktu w skromniejszych technicznie, lecz donioślejszych kulturalnie ramach osobistej praktyki. Zanikła muzyka kameralna w rzetelnym tego słowa znaczeniu, bo próby jej wznowienia po salach *koncertowych* (!) jakże paczą istotny jej charakter. A wraz z topniejącemi szeregami owego amatorstwa zanika też sprawa muzyki, jako potrzeby społecznej. Muzyka to dziś przedmiot zainteresowania... fachowców!

Jeśli pora pomyśleć o zmianie tego dość ponurego stanu rzeczy, zdaniem mem zacząć należy od piętnowania owego istotnego, a szkodliwego dyletantyzmu, oraz od otoczenia jaknajbaczniejszą opieką prawdziwego amatorstwa muzycznego, którego resztki, jeszcze dość pokaźne, zachowały się u nas w szeregu zespołów muzycznych i chórów. Ale trzeba też zwracać uwagę przy każdej okazji na potrzebę kształcenia muzycznego społeczeństwa, na budzenie w niem owych duchowych czynników, które objawiają się w bezinteresownych, niematerjalistycznych zainteresowaniach sprawami sztuki. Trzeba, by wreszcie rodzice zrozumieli, że nie można uczyć dziecka „na muzyka“, tak jak je się uczy „na kowala“ czy „na szewca“, lecz, że trzeba je uczyć muzyki tak, jak się uczy czytać i pisać. Człowiek, nie mający zainteresowań artystycznych jest półczłowiekiem, analfabetą innego tylko rodzaju. Brak zainteresowań artystycznych może się katastrofalnie odbić na wychowaniu społecznem. Nie chodzi tu już o interesy małej grupy społecznej muzyków zawodowych, o poprawę ich bytu, lecz o wyrobienie społecznych walorów idealizmu bezinteresownego. Te prawdy bezwzględne, a dziś zapoznane, należy głosić przy każdej sposobności. Ponowne ich upowszechnienie winno być największą troską wszelkich organizacyj artystycznych.

JAN OLCHA

REFLEKSJE

Jesteśmy wszyscy pod wielkiem jeszcze wrażeniem koncertów Józefa Hofmana. Występy w Warszawie tego genjalnego pianisty były dla wielu naszych muzyków i osób muzyką interesujących się—wydarzeniem niezwykłem i niecodziennem. Już dawno Warszawa nie słyszała muzyki tak skończenie pięknej i czystej, wolnej od wszelkich naleciałości.

Nietylko wyjątkową techniką i wykończeniem najdrobniejszych szczegółów, rozległą skalą dynamiczną i mądrem, logicznem przemyśleniem konstrukcji każdego wykonywanego utworu zaimponował i porwał słuchaczy Józef Hofman — uczynił to również swoją niezwykłą prostotą, bezpretensjonalnością i bezpośredniością. Wszak poza technicznem opanowaniem utworu muzycznego, poza wniknięciem w szczegóły jego treści i formy, niemniej ważną jest w sztuce odtwórczej postawa wewnętrzna, a nawet i zewnętrzna wykonawcy, jego stosunek do dzieła wykonywanego i słuchaczy. Zazwyczaj stoją na estradzie, przed publicznością, muzycy, ktorzy chcą czemś imponować: techniką, talentem; którzy postawą swoją zewnętrzną starają się pokazać, iż są „wybrańcami bogów”— artystami, a nawet wyglądem zewnętrznym różnią się od zwykłych śmiertelników: długie włosy, patetyczne i pełne godności ukłony, „uduchowione” miny i t. p. Pełno w tem wszystkiem zakłamania i pozy.

Józef Hofmann, wychodząc na estradę, siadając do fortepiapianu, zda się mówić do słuchaczy: „Utwór, który za chwilę zagram, podoba mi się bardzo. Opracowałem go rzetelnie, w najdrobniejszych szczegółach. Chciałbym żeby i wam się podobał”. Po wykonaniu utworu: — Podobał się?... nieprawdaż piękny! Zagram wam teraz inny. — I to się podobało?... Bardzo się cieszę i chętnie jeszcze będę grać.

Józef Hofman przemawia do nas jako człowiek, jako człowiek w pewnym zakresie doskonały i pełen prostoty. I to nas wzrusza i tem budzi do siebie wielkie zaufanie.

Słuchacze koncertów Józefa Hofmana przeżyli wzruszające i piękne chwile. Muzycy mieli wzory ciekawe w szczegółach i w całości opracowanych utworów. Rytmika, frazowanie, dynamika i plastyczne uwypuklenie budowy utworu były dla wielu istną rewelacją. Niemniejszą jednak rewelacją była postawa Józefa Hofmana — jego stosunek do muzyki i do słuchaczy. I chociaż wykonywuje Hofman na swoich koncertach, między innemi, utwory Mendelssohna, Rubinsteina i Moszkowskiego—jest muzykiem nowoczesnym w najlepszem tego słowa znaczeniu.

Koncerty Hofmana są tematem do refleksyj niewyczerpanym.

Orkiestra Filharmonji Warszawskiej rozpoczęła tegoroczny sezon koncertowy w niewielkiej i brzydkiej sali Konserwatorjum. By zachęcić publiczność do uczęszczania na koncerty symfoniczne, Zarząd Orkiestry Filharmonicznej użył wyjątkowo niewybrednego środka propagandowego: na afiszach nazwano salkę Konserwatorjum — „wielką salą Konserwatorjum". (Czyż nazywanie rzeczy małych — wielkiemi, bezwartościowych — wartościowemi nie jest typowem dla naszych stosunków muzycznych?).

„Wielka", organizacyjnie zdemoralizowana i artystycznie niewiele warta orkiestra filharmoniczna grała w t. zw. „wielkiej" sali Konserwatorjum wyjątkowo źle i nieporządnie. Publiczność na te koncerty nie uczęszczała i mała sala Konserwatorjum na koncertach piątkowych i porankach niedzielnych świeciła wielką pustką. Gdyby nie opłaty Radja za transmisje tych koncertów, przypuszczać należy—nie odbyłyby się one wogóle. Powstaje pytanie: dlaczego i dla kogo Radjo transmitowało te nieudane i źle opracowane koncerty, wykonywane w warunkach najniewłaściwszych? Radjosłuchacze więcej wszak skorzystaliby z koncertów odpowiednio przygotowanych i nadawanych ze studja. Najwidoczniej chodziło tu o jakieś cele niemuzyczne.

I tak ciągle — muzyczne sprawy rozstrzygane są pod kątem interesów niewiele wspólnego z muzyką mających.

Podobno już dochodzi do porozumienia pomiędzy Zarządem sp. akc. Filharmonja Warszawska, a orkiestrą i wkrótce koncerty symfoniczne odbywać się będą w gmachu Filharmonji. Obecnie wiadomem jest, iż w całym tym zatargu ani jednej ani drugiej

stronie nie chodziło o cele artystyczne, więc i porozumienie między Zarządem spółki i orkiestrą nic nowego nie wnosi do naszego życia muzycznego.

Kwestja orkiestry—jako zgranego i karnego zespołu muzycznego, kwestja odpowiedzialnego i fachowego kierownictwa muzycznego Filharmonji, oraz kwestja ustalenia zasad artystyczno-muzycznych prowadzenia sezonu koncertowego — nadal pozostają aktualnemi i narazie nierozwiązanemi.

Połowiczne rozwiązanie i drobne zmiany personalne nie mogą wpłynąć na uzdrowienie stosunków i warunków pracy w najpoważniejszej w Polsce instytucji koncertowej.

Śmiało można dziś twierdzić, iż zapoczątkowana przez Organizację Ruchu Muzycznego (ORMUZ—dział Towarzystwa Wydawniczego Muzyki Polskiej) praca nad rozszerzeniem i pogłębieniem ruchu koncertowego w Polsce jest przełomowym etapem w naszem życiu muzycznem. Nareszcie żywa muzyka, w wykonaniu naszych najlepszych artystów, zaczyna docierać do małych mieścin i miasteczek, nareszcie ruch koncertowy w większych miastach prowincjonalnych wchodzi na tory artystyczne, bez niezdrowych sensacyj.

Zasięg działania ORMUZ'u z każdym dniem się zwiększa: przybywają nowe miasta, rośnie zapotrzebowanie na audycje w szkołach średnich i powszechnych i na koncerty wieczorowe. Muzycy, wracający z objazdowych koncertów ORMUZ'u nie mają słów zachwytu nad słuchaczami koncertów i nastrojem, jaki na koncertach panuje. Odkrywamy nowe tereny muzyczne!

Skromna liczba 80 koncertów i audycyj, jakie odbyły się na prowincji w ciągu ostatnich 2½ miesięcy, urasta w naszych warunkach i stosunkach do czegoś imponującego. Nie są to koncerty ani t. zw. dyplomatyczne, ani nie odbywają się one pod protektoratem wysokich osobistości; słuchaczami tych koncertów nie jest wymagająca i krytykująca wszystko „publiczność kartkowa", ani też specjalnie zaproszeni krewni i znajomi wykonawców. Odbywają się te koncerty w skromnych salach szkolnych lub w brzydkich kinach, słuchaczami tych koncertów jest publiczność, dla której taki koncert staje się wydarzeniem. I tem większa wartość tych koncertów. Muzycy, którzy zapoczątkowali pracę ORMUZ'u i którzy w niej biorą czynny udział, są z tej pracy zadowoleni i widzą w niej dla muzyki w Polsce—przyszłość.

Mogą być z tej pracy i dumni.

Największą trudnością przy organizowaniu koncertów w małych miastach prowincjonalnych i miasteczkach jest brak na miejscu odpowiednich fortepianów. Tacy pianiści jak Dygat, Kon, Szpinalski i Sztompka zmuszeni są grywać na fortepianach mocno zużytych, a czasami nawet na... pianinach. Dobry koncertowy fortepjan staje się w Polsce białym krukiem. Nietylko miasta prowincjonalne nie posiadają koncertowych fortepianów, niema ich w Warszawie—w centrum polskiego ruchu muzycznego.

Czyż kto uwierzy, iż na estradzie Konserwatorjum Warszawskiego—pierwszej w Polsce uczelni muzycznej i w sali Filharmonji Warszawskiej stoją rozbite, przedwojenne gruchoty, ze skrzeczącemi pedałami?!

Czyż nie jest to świadectwem zaniedbania u nas muzyki?

Hofman—na pierwsze dwa swoje koncerty sprowadził fortepian aż z Hamburga; a ostatnie dwa, po powrocie z Londynu, zmuszony był grać na zużytym, bezdźwięcznym Steinway'u, najlepszym, jaki można było wypożyczyć ze składów fortepianowych w Warszawie.

Min. Spr. Zagr. wydaje każdego roku pewne sumy na propagandę muzyki polskiej zagranicą. Warto zastanowić się, czy nie skuteczniejszą propagandą na zewnątrz byłoby dobrze zorganizowane i uporządkowane życie muzyczne wewnątrz kraju.

Trąbimy zagranicą o genjuszu muzycznym Polski—Chopinie, organizujemy międzynarodowe koncerty pianistyczne, chwalimy się polskimi pianistami, a gdy zjawi się u nas jakaś międzynarodowa sława pianistyczna, okazuje się, iż niema u nas elementarnych warunków dla rozwoju pianistyki, niema fortepianów. Inwestycje muzyczne polegają u nas na skórkowaniu starych klekotów.

Propagandowa akcja muzyczna M. S. Z. śmiesznie wygląda wobec wymownej i kontrpropagandowej rzeczywistości muzycznej wewnątrz naszego kraju.

Na początku bieżącego sezonu koncertowego odbyła się w Warszawie wyjątkowa uroczystość: 9-ciolecie istnienia firmy handlowo-koncertowej p. H. Markiewicza. Ruchliwy ten impresarjo zaaranżował swoją uroczystość dość okazale: powołał specjalny honorowy komitecik z udziałem wybitnych jednostek.

Kulminacyjnym punktem tej uroczystości było podniosłe przemówienie p. Adama Wieniawskiego, speca od konkursów, uroczystości, obchodów i t. p. Wzruszające było widowisko, gdy na estradzie sali Konserwatorjum, p. Adam Wieniawski ściskał i całował dziewięcioletniego jubilata p. H. Markiewicza.

Wychodziliśmy z tej uroczystości zbudowani, wzruszeni, a najbardziej — ubawieni.

TEODOR ZALEWSKI

VOTUM SEPARATUM

„FILHARMONJA WARSZAWSKA"

Spółka Akcyjna

6 lutego 1900 roku do mieszkania Leopolda Kronenberga w Warszawie przybył notarjusz Zygmunt Wasiutyński i spisał akt organizacyjny Towarzystwa Akcyjnego „Filharmonja Warszawska". Do aktu stanęło 93 ofiarodawców, wśród których nie brakło i wybitnych muzyków (Ignacy Paderewski, Emil Młynarski, Józef Hofman); subskrybowali oni łącznie kwotę 500.000 rubli jako kapitał akcyjny.

Dzieje powstania Filharmonji Warszawskiej wyraźnie wskazują, że założyciele pragnęli utworzyć narodową instytucję muzyczną, która stałaby się ośrodkiem ruchu muzycznego i krzewicielką kultury muzycznej w Polsce, a zarazem dawała trwałe i mocne oparcie pracy muzyków polskich. Niewątpliwie każdy z ofiarodawców, subskrybując pewną kwotę na t. zw. „kapitał akcyjny" ani przez chwilę nie myślał, że lokuje swe fundusze w jakiś interes handlowy: jego zamiarem było dopomóc do powstania polskiej instytucji artystycznej o wielkiem znaczeniu narodowem i kulturalnem.

Ówczesne stosunki polityczne nie pozwoliły nadać Filharmonji Warszawskiej tego charakteru *fundacyjnego*, jaki w istocie posiadała. Założyciele musieli jej nadać formę prawną towarzystwa akcyjnego, gdyż tylko w tej postaci polska instytucja mogła wtedy powstać. Jednak już w § 1 ustawy towarzystwa akcyjnego ujęto w słowach lapidarnych i nie budzących wątpliwości cel instytucji:

„W celu zbudowania i prowadzenia w m. Warszawie sali koncertowej i biblioteki muzycznej, oraz utworzenia i utrzymywania or-

kiestry i chóru, tworzy się towarzystwo akcyjne pod nazwą: Filharmonja Warszawska".

Ten cel oficjalny, ujęty w tekst suchej formułki prawnej, krył w sobie sens o wiele głębszy i istotniejszy: założyciele gorąco pragnęli przyczynić się do pięknego rozkwitu muzyki polskiej jako sztuki narodowej i do wydatnego podniesienia poziomu kultury muzycznej w Polsce.

Mimo nadania Filharmonji Warszawskiej formy spółki handlowej, społeczeństwo polskie nigdy nie traktowało jej jako przedsiębiorstwo, lecz zawsze widziało w niej instytucję społeczną o wzniosłych celach i poważnem znaczeniu kulturalnem, która, choć powstała dzięki bezinteresownym ofiarom kilkudziesięciu jednostek, — stanowi jakgdyby własność całego społeczeństwa. To też w latach późniejszych nie brakło dalszych ofiar i zapisów, które wzbogacały Filharmonję Warszawską i nieraz przychodziły jej z pomocą w chwilach najbardziej krytycznych. Wystarczy tu dla przykładu wspomnieć o legacie ś. p. Michała Wessla (250.000 rubli), o darowiźnie ord. Zamoyskiego (umorzenie długu około 340.000 rb.), o darze bar. Kronenberga w postaci organów, do dziś dnia najlepszych w Warszawie.

Zdawałoby się że z chwilą usunięcia zaborców i odrodzenia niepodległego Państwa Polskiego, Filharmonja Warszawska powinna była niezwłocznie przekształcić się i nadać sobie tę formę i charakter, jakie najbardziej odpowiadają jej zadaniom. Niestety dzieje Filharmonji Warszawskiej w latach powojennych wskazują, że coraz dalej odsuwa się ona od spraw związanych ze sztuką i — trudno oprzeć się temu wrażeniu — coraz bardziej mija się z swojem powołaniem.

Pierwszem posunięciem w latach powojennych jest zgłoszenie Filharmonji Warszawskiej do rejestru handlowego przy Sądzie Okręgowym w Warszawie i „przypieczętowanie" w ten sposób jej charakteru *handlowego.* To posunięcie zapewne nie było przypadkowem, bo dalszy rozwój wypadków świadczy o pewnej logice i konsekwentnem dążeniu do coraz większego akcentowania handlowej roli Filharmonji Warszawskiej. Podjęto więc prace nad nowelizacją statutu, wynikiem czego było postanowienie Ministrów Przemysłu i Handlu oraz Skarbu z 11 lutego 1922 roku o zmianie statutu Filharmonji Warszawskiej [1]). W nowym statucie

[1]) Patrz: Monitor Polski № 94 z 1922 r., poz. 200.

cytowany wyżej zasadniczy przepis o celach Filharmonji otrzymał następującą postać:

> § 1. Zawiązane w 1899 r. Towarzystwo Akcyjne pod nazwą „Filharmonja Warszawska" w celu zbudowania w Warszawie gmachu na pomieszczenie sali koncertowej i teatralnej, oraz *lokali na szkoły, cele przemysłowo-handlowe, biura i mieszkania prywatne*, działać będzie i nadal pod firmą: „Filharmonja Warszawska" Spółka Akcyjna.
>
> § 2. Spółka *ma prawo* utrzymywania orkiestry, chórów, szkoły muzycznej i biblioteki, urządzania koncertów, odczytów, przedstawień teatralnych i kinematograficznych, a także zebrań publicznych, z zastosowaniem się do odpowiednich przepisów obowiązujących.

Nikt nie zaprzeczy, że te zmiany za jednym zamachem zniweczyły ideowe założenia Filharmonji Warszawskiej. Bo przecież gmach Filharmonji bynajmniej nie powstał w celu eksploatacji lokali przemysłowo-handlowych, biur i mieszkań prywatnych, ani też w celu urządzania przedstawień teatralnych i kinematograficznych. Jedynym i istotnym celem Filharmonji było utrzymywanie sali koncertowej, orkiestry i chóru: ten cel stanowił *obowiązek* instytucji, zamiana zaś obowiązku na *prawo* stanowi przeinaczenie i pogwałcenie woli pierwotnych i późniejszych ofiarodawców.

Jakgdyby dla złagodzenia ciosu, zadanego idei Filharmonji Warszawskiej zamieszczono w § 37 nowego statutu zastrzeżenie, że:

> „z pomiędzy członków zarządu jeden przynajmniej winien należeć do grona artystów muzyków lub miłośników sztuki. posiadających odpowiednią kompetencję w sprawach muzycznych".

Niestety i ten przepis został usunięty przy ponownej nowelizacji statutu Filharmonji Warszawskiej. Obecnie obowiązujący lakoniczny statut Sp. Akc. Filharmonja Warszawska [1]) liczy zaledwie 15 paragrafów, w których wprawdzie znajdziemy zasady wynagradzania członków zarządu i komisji rewizyjnej, lecz daremnie szukalibyśmy wzmianki o istotnym celu i obowiązku Filharmonji zgodnie z wolą jej fundatorów — o popieraniu muzyki i kultury muzycznej w Polsce.

Niewątpliwie okazały gmach Filharmonji Warszawskiej z całem swojem urządzeniem jest objektem majątkowym, który musi być administrowany w odpowiedni sposób. Lecz konserwacja i eksploatacja tego majątku nie może być celem samym w sobie: powstał on drogą publicznych składek („subskrybowanie" akcyj niczem innem nie było) i miał umożliwić rozkwit muzyki polskiej,

---

[1]) Patrz: Monitor Polski № 91 z 1931 r.

miał umożliwić istnienie i ciągłość pracy instytucji artystycznej o daleko sięgających wpływach na bieg i rozwój naszego życia muzycznego. Dlatego istniejący majątek musi być administrowany i wyzyskiwany wyłącznie pod kątem widzenia potrzeb artystycznych, musi służyć tym celom, dla których go utworzono. Potrafią to uczynić tylko ludzie, którzy dobrze uświadamiają sobie potrzeby muzyki i aktualne zadania w tej dziedzinie, a więc w pierwszym rzędzie — sami muzycy.

W ostatnich latach tak ułożyły się stosunki personalne w Sp. Akc. Filharmonja Warszawska, że wpływ decydujący na jej działalność wywierają osoby, które w większej części nie są pierwotnymi fundatorami instytucji i w dodatku nie posiadają dostatecznych kwalifikacyj do zabierania głosu w sprawach muzyki. Dzięki temu oraz wskutek wręcz niezdrowych stosunków panujących na terenie „autonomicznej" orkiestry, Filharmonja Warszawska, jako centralna instytucja muzyczna w Polsce, od lat zdradzała objawy coraz większej dekadencji, a z początkiem bieżącego sezonu utknęła na martwym punkcie.

W popularnem ujęciu obecny kryzys w życiu Filharmonji Warszawskiej nazywany jest konfliktem między spółką akcyjną a orkiestrą. W istocie tak nie jest: konflikt zasadniczy istnieje oddawna, a źródło jego tkwi w naruszeniu jedności instytucji — podzielono i uniezależniono od siebie sprawy artystyczne i majątkowe. Nie potrzebuję dodawać, że stało się to wbrew intencjom i zamiarom fundatorów Filharmonji Warszawskiej. — I drugi moment, jako konsekwencja pierwszego: odsunięto muzyków od wpływu na bieg spraw Filharmonji Warszawskiej, pozostawiono im rolę „pokątnych doradców".

Mylą się ci, którzy podchodzą do problemu Filharmonji od strony finansowej i sądzą, że należy tylko wytargować parę pokaźniejszych subwencyj, a sprawy artystyczne same się ułożą i wszystko pójdzie dobrze. Rzecz się ma odwrotnie: prace nad odrodzeniem Filharmonji Warszawskiej, jako instytucji muzycznej, należy zaczynać od strony *artystycznej*, tutaj bowiem kryją się przyczyny jej załamania się. Pietrzą się też w tej dziedzinie liczne i skomplikowane problemy: odnowienie składu i podniesienie poziomu orkiestry, z sensem ułożony plan programowy, wytworzenie zastępu nowych polskich sił kapelmistrzowskich (sprawa z uporem dotąd lekceważona), wynalezienie nowego słuchacza, stopniowe wyzwalanie się z zależności od radja i t. d. i t. d. Są to kwestje, których nie rozwiążą nawet najtęższe głowy pp. finansistów i ludzi

handlowo wyrobionych. Tu potrzeba ,głów i zapału artystów, mających jasno wytknięty cel artystyczny i świadomość współczesnych nakazów w dziedzinie kulturalnej.

Mimo że obecny stan rzeczy jest wprost groźny dla muzyki polskiej, opinja publiczna niestety nie przejawia większego zainteresowania sprawami Filharmonji i biernie obserwuje rozwój „konfliktu". Tymczasem zdaje się nadszedł czas, kiedy problem Filharmonji Warszawskiej musi być gruntownie przemyślany i definitywnie rozwiązany w sposób godny jego wagi.

Z tego co powiedziałem wyżej wynika, że niezbędnym warunkiem uzdrowienia instytucji jest: scalenie spraw artystycznych i administracyjnych w jednym organie oraz decydujący udział *muzyków* (oczywiście nie członków orkiestry!) w kierownictwie tak scaloną Filharmonją Warszawską. Widzę tu dwa wyjścia.

Pierwsze: utrzymanie dotychczasowej formy prawnej Filharmonji z tem, że światlejsi akcjonarjusze (a takich nie brak wśród obecnych akcjonarjuszy) w jakiejkolwiek bądź formie odstąpiliby swe akcje istniejącym żywotnym organizacjom muzycznym, które dzięki temu mogłyby brać udział przez swych przedstawicieli we władzach Filharmonji i wpływać decydująco na jej działalność. Podkreślam, że chodzi o *organizacje muzyczne,* a nie pojedyńczych muzyków, a to dlatego że organizacje te bardziej są powołane do troski o całokształt interesów muzyki polskiej, niż poszczególne jednostki.

Drugie (najbardziej właściwe): likwidacja spółki akcyjnej i przekształcenie Filharmonji na Fundację Muzyczną, którą takby się chciało związać z imieniem Mieczysława Karłowicza — niezapomnianego symfonisty polskiego. Utworzenie Fundacji ze statutem nadanym przez Ministra W. R. i O. P., zwolnienie tej Fundacji od podatków i wszelkich świadczeń publicznych, ustanowienie zarządu w składzie muzyków i miłośników muzyki najbardziej godnych tej roli — byłoby zwrotnym punktem w dziejach Filharmonji Warszawskiej i otworzyłoby przed nią szerokie możliwości pracy nad podniesieniem kultury muzycznej w Polsce.

Zdaję sobie sprawę, że takie rozwiązanie wymagałoby wyrzeczenia się ze strony obecnych akcjonarjuszy swych formalnych praw majątkowych. Lecz z drugiej strony daleki jestem od przypuszczenia, że dzisiejsi akcjonarjusze chcą ciągnąć jakieś zyski (materjalne czy moralne) z ofiar, które pierwotni fundatorzy dobrowolnie i bezinteresownie złożyli na utworzenie i prowadzenie narodowej instytucji muzycznej, a nie — spółki handlowej. Sądzę,

że ofiary te utworzyły depozyt który otrzymali dzisiejsi akcjonarjusze z obowiązkiem strzeżenia i mądrego użytkowania. Depozytu tego strzegli oni w miarę swych sił i umiejętności w czasie panowania zaborcy. Dziś muszą go przekazać społeczeństwu, choćby kosztem wyrzeczenia się własnych ambicyj i prywatnych interesów.

Jeżeli tak uczynią — wykażą głębokie zrozumienie idei Filharmonji Warszawskiej i zasłużą na powszechną wdzięczność jako rzetelni wykonawcy woli pierwotnych fundatorów. Jeżeli temu się oprą — doprowadzą do tego, że gmach przeznaczony dla muzyki polskiej będzie siedzibą kin, dancingów i sklepów handlowych, w Warszawie zaś powstanie nowy ośrodek muzyczny, w którym potrzeby muzyki znajdą lepsze zrozumienie i zaspokojenie.

Przebieg konferencji prasowej, niedawno zorganizowanej przez Zarząd Spółki Akcyjnej „Filharmonja Warszawska“, uprawnia raczej do horoskopów pesymistycznych. Zarząd z całym naciskiem poinformował zebranych przedstawicieli prasy i świata muzycznego, że Filharmonja Warszawska nie jest instytucją społeczną, lecz *zwykłą* spółką akcyjną, której jedynymi właścicielami i gospodarzami są pp. akcjonarjusze. Ujawniło się też, że zarządowi Spółki Akcyjnej nie obcą była myśl zlikwidowania działalności muzycznej Filharmonji nawet w dotychczasowej postaci. Konferencja ta wykazała wreszcie, że Zarząd wogóle nie zastanawia się nad kwestjami artystycznemi i nie przywiązuje do nich większej wagi. Jest to tem dziwniejsze, że od niedawna zasiada w zarządzie Spółki Akcyjnej znany literat i poeta p. Stanisław Miłaszewski.

Czyż, jako subtelny artysta, nie dostrzega jak niepokojący rachunek zysków i strat ma Spółka Akcyjna „Filharmonja Warszawska“ we współczesnem życiu muzycznem Polski?

TADEUSZ SZELIGOWSKI

Z ZAGADNIEŃ KOMPOZYCJI

Na marginesie Pieśni Kurpiowskich K. Szymanowskiego [1])

Jednym z najdelikatniejszych problemów techniki kompozytorskiej jest bezsprzecznie opracowanie pieśni ludowych. Wynika to z wielu względów. Przedewszystkiem nasuwa się sporo zastrzeżeń, czy muzykę typowo monodyczną, jednogłosową, możemy wtłaczać w jakiś system harmoniczny nieraz contra naturam. Zdajemy sobie dziś dokładnie sprawę, wiele krzywdy wyrządzono melodjom polskim przez bezwzględną wiarę w niewzruszalność systemu bitonalnego (dur i moll). Współczesna muzyka osiągnęła w zakresie opracowań melodyj przynajmniej to jedno, że nauczyła się szanować odrębność charakteru prymitywów ludowych, rozszerzając swój horyzont daleko poza gamę durową i molową. Zdobycze współczesnej muzyki tem więcej uprawniają (przynajmniej w mniemaniu dzisiejszej generacji) do wiary, że oddanie charakteru melodyj ludowych staje się możliwe wyłącznie za pomocą środków, któremi dysponuje muzyka po 1914 r. Dotyczyć to będzie głównie bezpośredniości wyrazu, z jaką do nas przemawia muzyka wiejska.

Przystępując do opracowywania pieśni ludowych, a więc nadając tym wytworom natury kształt artystyczny, możemy zająć podwójne stanowisko: traktować melodję formalnie, uważając ją za *daną niezmienną*. W tym wypadku opracowanie ograniczy się tylko do zaznaczenia charakterystycznych harmonji. Sposób ten nie deformuje wprawdzie melodji, jednak słabo będąc wyposażonym w środki artystyczne, nie przedstawia większego zainteresowania, zwłaszcza że i formalna strona, polegająca na stałem powtarzaniu melodji do coraz to dalszych zwrotek, nie jest w możności wytworzyć formy wyższego rzędu.

Drugi sposób rozwiązania tego zagadnienia polegać będzie na tem, że ludowego tekstu melodyjnego użyjemy zamiast naszej własnej inspiracji melodyjnej, W tym wypadku wszelkie dowolności są możliwe. Częstokroć jednak zatraca się tutaj sens melodji ludowej, ktora staje się właściwie tylko pretekstem do oryginalnej kompozycji. Typowym przykładem tego rozwoju stosunku do melodji ludowej będą kwartety Beethovena op. 59, wprowadzające w ostatnich częściach rosyjskie melodje ludowe, bez cienia usiłowań w kierunku wydobycia znamion czysto folklorystycznych.

---

[1]) K. Szymanowski Pieśni Kurpiowskie na głos z tow. fortepianu. Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej w Warszawie, 1934.

Najwięcej uznania zdobyła sobie droga pośrednia, łącząca oba te skrajne nastawienia: przy ścisłem zachowaniu autentyku osiągnąć środkami artystycznemi atmosferę folkloru lub jaknajbardziej do tego ideału się zbliżyć.

Ten typ niewątpliwie przedstawiają cztery pieśni kurpiowskie Szymanowskiego. Melodjami kurpiów (wg. ks. Skierkowskiego: Puszcza kurpiowska) interesował się Szymanowski już przed kilku laty, wydając w 1929 kilka opracowań tych pieśni na chór mieszany. Oba te dzieła stanowią pewną jedność, zwłaszcza o ile chodzi o środki techniczne, jakiemi operuje kompozytor, a które daleko wybiegają poza wszelki szablon, posuwając się nieraz do eksperymentu (np. chóralna „Bzicem Kunia").

Szymanowski w założeniu swych pieśni kurpiowskich na śpiew i fortepian zdąża do uczynienia z każdej z nich zamkniętej dla siebie formy artystycznej, przy jednoczesnem wiernem zachowaniu tekstu melodyjnego. Pieśni są rzecz prosta zwrotkowe. Poszczególne strofy, powtarzające tę samą melodję, nie byłyby w możności wytworzyć wyższej formy. Z tego względu montaż formalny przerzucony jest do partji instrumentalnej. Elementy składowe pieśni ludowej, jej motywy, zwroty melodyjne włączone są do akompaniamentu, który dzięki temu staje się integralną częścią całości.

Współudział akompaniamentu w formalnych walorach melodji wykazują wszystkie cztery pieśni. Tekst melodyjny autentyku staje się tu czynnikiem formalnotwórczym dla partji instrumentalnej. Użycie tego środka w znaczeniu t. zw. pracy tematycznej i w tak szerokich linjach, jest bezwzględnie nowością w literaturze polskiej.

W drugiej pieśni („Wysła burzycka") wprowadza kompozytor ustępy instrumentalne, które przeplatają śpiew (ritornello). Techniką tego rodzaju nawiązuje Szymanowski ścisłą łączność z muzyką ludową polską, która zna tego rodzaju sposoby (np. Krakowiak tańczony i przeplatany śpiewanemi kupletami).

Nowemi środkami wzbogacona jest pieśń „Uwoz mamo". Kompozytor operuje tutaj trzygłosowym kontrapunktem, ze wszelkiemi środkami technicznemi klasycznej polifonji (imitacja, ruch prosty, przeciwny etc). Dodane do realnych głosów oktawy, seksty, tercje przypominają technikę organum. Jednostajny ruch mniejszych wartości w akompanjamencie znakomicie kontrastuje z rozwijającym się w większych wartościach śpiewem.

Bardzo interesującym sposobem rozwiązuje Szymanowski zagadnienia modulacyjne. Melodje ludowe rzadko używają modulacyj i zboczeń; o ile te istnieją, to zazwyczaj z tendencją do dominanty. Tymczasem Szymanowski uzyskuje efekt pierwszorzędny przez proste przesunięcie melodji o jeden ton wyżej. Mechaniczny ten po części środek, staje się w rękach kompozytora potężnym czynnikiem wyrazu i podkreśla dobitnie prymitywizm autentyku ludowego. Przez użycie tego chwytu unika Szymanowski monotonji, grożącej zawsze przy powtarzaniu kilku zwrotek po sobie.

Tonalna strona wybranych przez Szymanowskiego pieśni jest bardzo ciekawa. Cztery te pieśni mają tonacje bądź to kościelne, bądź bardzo do nich zbliżone. Kompozytor traktuje te zagadnienia tonalne z zupełną swobodą nie angażując się w jakieś ścisłości muzykologiczne. Szymanowski szuka dla każdej pieśni właściwego jej wyrazu tonalnego, zastosowując tutaj wszelkie środki techniki kompozytorskiej z wyraźną predylekcją ku polifonji.

Drobne zmiany melodji, poczynione tu i ówdzie w kadencjach końcowych, służą do uzyskania odpowiedniego wyrazu i nie naruszają w niczem autentyku, do którego Szymanowski odnosi się z wielkim pietyzmem i najgłębszem wniknięciem w istotę muzyki ludowej.

W tym krótkim szkicu starałem się nakreślić najważniejsze uwagi, jakie mi się nasunęły w czasie lektury Pieśni kurpiowskich. Są one ciekawym krokiem naprzód w zakresie opracowania melodyj ludowych. Stają się wzorem dla prac tego rodzaju, wzbogacając znacznie dotychczasowe środki w sposób nietylko oryginalny ale i doskonały.

HANNA RUDNICKA-KRUSZEWSKA

JUBILEUSZ CHÓRU KATEDRALNEGO W POZNANIU

8 grudnia b. r., obchodzi Chór Katedralny poznański jubileusz półwiecza istnienia w swej odrodzonej postaci. Przed 50 laty bowiem, na Uroczystość Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marji Panny, Chór Katedralny nieliczny wprawdzie (złożony z 8-miu stałych śpiewaków i 20-tu chłopców), ale sumiennie wyszkolony przez dyrygenta swego ks. dr. Józefa Surzyńskiego, zaśpiewał jedną z piękniejszych mszy Palestriny „Iste Confessor". Zasłużony wydawca „Monumenta musices sacrae in Polonia" był uczniem szkoły Ratysbońskiej, która obok Monachjum stała się w wieku XIX-tym ośrodkiem odrodzenia muzyki wielogłosowej, w duchu à cappella. Wiek XIX-ty dążył do odrodzenia muzyki liturgicznej w kościele katolickim. Już w pierwszej połowie XIX wieku Opactwo Benedyktynów w Solesmes przystępuje do wskrzeszenia Chorału Gregorjańskiego, z przed Soboru Trydenckiego. Te usiłowania odrodzenia muzyki liturgicznej zyskały wydatne poparcie w Motu Proprio Piusa X, wydanem w roku 1903/04, a kładącem nacisk na Chorał Gregorjański, jako jedyną muzykę kościelną po przodkach oddziedziczoną, „śpiewaną przy narodzinach Kościoła". Kompozycja kościelna tembardziej odpowiada charakterowi liturgji, im bardziej zbliża się do Chorału Gregorjańskiego głoszą słowa Papieża. Ruch ten dał na Zachodzie wspaniałe rezultaty.

W Polsce chór wielogłosowy, dobrze wyszkolony jest rzadkością przy naszych katedrach i kościołach. Tem więc większą uwagę należy zwrócić na jedyny w Polsce à cappella chór w Poznaniu, który wszedłszy na właściwą drogę przed 50 laty, kroczy po niej wytrwale, pracując pod przewodnictwem wielkiej miary artysty i wybitnego muzykologa ks. dr. Gieburowskiego.

Dowiadujemy się z „Historji Chóru Poznańskiego" napisanej przez jego obecnego dyrygenta, że najstarsze wiadomości o chórze poznańskim sięgają wieku XV. Akta kapitulne, pisane pod koniec tego wieku mówią, że śpiewy liturgiczne w katedrze poznańskiej wykonywali bądź wyszkoleni wikarzy, tworzący osobne kolegjum, bądź też starsi i młodsi scholarze katedralni. Śpiew w czasie officium codziennego i mszy tygodniowych należał do kolegjum wikarych, a scholarze śpiewali w czasie sumy w niedziele i święta.

W ciągu wieku XVI i XVII działalność Chóru rozwija się wydatnie, do czego pomagają bogate uposażenia. Dowodów niestety na to, jakie dzieła wykonywał Chór

poza Chorałem Gregorjańskim nie mamy, gdyż bibljoteka muzyczna katedry pochodzi dopiero z końca XVIII-go wieku. Przypuszczać jednak należy, że śpiewano dzieła które były repertuarem innych katedr ówczesnych polskich, a więc utwory Palestriny, Szkoły Rzymskiej oraz polskich mistrzów klasycznych.

Już w XV wieku utrzymano zespoły chóralne przy większych kościołach. Składały się one przeważnie, tak jak w katedrze poznanskiej z wyszkolonych wikarych, tworzących kollegjum kantorów, psałterzystów i gracjalistów, lub ze starszych i młodszych scholarzy szkół katedralnych. Prof. Dr. Jachimecki podaje w swojej „Historji Muzyki Polskiej" wiadomość o zespole przy kościele św. Michała Archanioła w Lublinie, który składał się z kantora dyskancisty, adolescentes oraz organisty. Prof. Dr. Chybiński zajmował się kapelą Rorantystów, ufundowaną w r. 1543, przez Zygmunta Starego przy kaplicy Zygmuntowskiej na Wawelu. Składała się ona z 9 księży śpiewaków i 1 kleryka. Rozwijając się świetnie przez dwa i pół wieku stała się podstawą kultury polifonicznej w Polsce. Ks. Dr. Gieburowski w swej „Historji Chorału Gregorjańskiego w Polsce" podaje wiadomości o polskich chórach katedralnych począwszy od w. XV. Już w 1404-ym r. doskonały był śpiew scholarzy choralistów Katedry Gnieźnieńskiej, uświetniający nabożeństwo synodalne w katedrze, co stwierdza w kazaniu swem wygłoszonem wówczas w Katedrze Biskup Andrzej Łaskacz. W Katedrze Płockiej śpiewali scholarze na mocy uchwały kapitulnej z r. 1526. Wysoki poziom zawdzięczał chór między innemi reformie chorału, przeprowadzonej przez Erazma Ciołka, w związku z reformą obrzędów liturgicznych. Ważne stanowisko zajęła szkoła katedralna i katedra we Włocławku w w. XVI-tym i XVII-tym, gdzie do kollegium wikarjuszów i psałterzystów przyjmowano tylko członków rzeczywiście wykwalifikowanych w śpiewie. We Lwowie arcybiskup Grzegorz z Sanoka wielki znawca muzyki polifonicznej dbał o wzorowe stosunki chóralne w swojej katedrze i djecezji.

Niema wprawdzie w Polsce tak wybitnych środowisk pielęgnujących kulturę chóralną jak szkoły w Rouen, St. Gallen, Reichenau, należy jednak stwierdzić, że w w. XV, XVI i XVII kościoły ujmowały zadanie swe poważnie.

W w. XVII-tym daje się zauważyć upadek stylu à cappella w kościele katolickim. Monodja florencka, praktyka generałbasowa, styl koncertujący opanowują nietylko muzykę świecką, ale i kościelną. Rozwija się styl monodyczny i wielogłosowy z akompanjamentem instrumentalnym. Ten ogólny prąd przedostaje się i do Polski, znajdując odbicie w Chórze Katedralnym Poznańskim. Wiek XVIII aż do ostatniej ćwierci w. XIX-go wykazuje dekadencję Chóru. Wspomniana bibljoteka muzyczna zawiera z tego czasu wyłącznie kompozycje wokalne z towarzyszeniem orkiestralnem, przyczem soprany i alty chłopięce zostają zastąpione przez głosy kobiece.

Obecnie Chór posiada znowu klasyczny skład samych głosów męskich i chłopięcych (36 chłopców, 24 kleryków). Każdy śpiewak ma opanowaną technikę głosową, czyta swobodnie i analizuje każdą partję wokalną, orjentuje się w partyturze. Takie wyszkolenie Chóru jest konieczne dla opanowania trudnego repertuaru dzieł Palestriny i kompozytorów jego epoki. Przygotowanie obecne Chóru jest owocem 19-letniej pracy Ks. Dr. Gieburowskiego, który nie szczędzi swej wiedzy, trudu i czasu, by prowadzić Chór do coraz wyższej doskonałości. To też koncerty Chóru Poznańskiego są entuzjastycznie przyjmowane przez krytykę polską i zagraniczną.

W dniu Jubileuszu Chóru życzyćby należało, by mógł koncertować jaknajczęściej w Polsce i zagranicą. Niech niesie ze sobą dowód wysokiej kultury śpiewaczej, jaka jest możliwa u nas, pod wytrawnem kierownictwem, niech daje świadectwo naszej świetnej przeszłości muzycznej, śpiewając mistrzów złotej epoki muzyki polskiej. Oby się znalazło poparcie finansowe, któreby umożliwiło taką propagandę naszej kultury muzycznej.

Dr. JERZY FREIHEITER

Z WSPÓŁCZESNEJ LITERATURY POLSKIEJ

3. MUZYKA KAMERALNA.

Ażeby wyznaczyć polskiej muzyce kameralnej miejsce w twórczości ogólnoeuropejskiej, naszkicujemy najpierw główne etapy w historji tego działu muzyki. Jako najcharakterystyczniejszy wzór jego uwzględnimy kwartet smyczkowy, rozważając dzieje muzyki kameralnej przedewszystkiem pod kątem widzenia tego zespołu, bowiem ideał muzyki kameralnej najdoskonalej spełnić się mógł w tej formie, której ostatecznym wyrazem są klasyczne kwartety Beethovena.

Kwartet smyczkowy, z natury jednobarwny zespół instrumentalny, pomija u klasyków możliwości zróżnicowania kolorystyki instrumentalnej, przenosząc całą wagę na pozostałe elementy muzyki. Klasyczny kwartet smyczkowy stworzył pojęcie stylu kameralnego wogóle, jako antytezę stylu orkiestrowego: przejrzysta i wycezylowana faktura, wolna od efektów kolorystycznych, unikanie bardzo silnych akcentów i kontrastów dynamicznych, równouprawnienie wszystkich instrumentów — oto rysy tego stylu kameralnego. Od rudymentów w pierwszych kwartetach „ojca" kwartetu smyczkowego Haydna, odznaczających się sztywnym jeszcze, na wzór „continuo" ukształtowanym basem, przez późniejsze dzieła tego twórcy o zupełnie już rozwiniętej fakturze kwartetowej, doskonali się i pogłębia ten styl u Mozarta i Beethovena, aby u ostatniego objawić najwyższe szczyty ducha.

Na tej drodze nie było już dalszych możliwości. Romantycy (używający chętnie przejrzystej perjodyki, forytujący miniaturę instrumentalną,) upraszczają fakturę kwartetu, wzbogacając go wzamian o nowe zdobycze romantyzmu z harmoniką na czele i, z naszego punktu widzenia jest to szczególnie ważne, wprowadzając do kwartetu pierwiastki stylu orkiestrowego. Pojawia się w kwartecie barwny efekt tremola, zasadniczo obcy kwartetowi klasycznemu, (pierwszym bodaj przykładem tremolo w kwartecie smyczkowym jest Schuberta op. 161), dynamika sięga do najsilniejszych akcentów, polifonja Beethovena ustępuje miejsca brzmieniu bogatej harmoniki wraz z coraz silniejszym naciskiem romantyków na barwę instrumentów w orkiestrze, potęgując się coraz bardziej dążeniem do wyparcia z kwartetu jednobarwnego rysunku i zastąpienia go przejętym z orkiestry kolorytem. W historji francnskiego kwartetu jest na tej drodze decydującym punktem kwartet Debussy'ego, który zamienia ten zespół w prawdziwą orkiestrę, łącząc jednak z barwnością palety precyzję faktury.

Akcentowaniem momentu kolorystycznego wkracza kwartet na obcy sobie z natury teren. Możliwości kolorystyki instrumentalnej są w kwartecie smyczkowym, jak w muzyce kameralnej, w porównaniu z muzyką orkiestrową, oczywiście bardzo ograniczone. To też twórczość neoromantyków, którzy w pragnieniu coraz nowych barw zwiększają orkiestrę do niebywałych rozmiarów, ma w muzyce kameralnej bardzo mało do powiedzenia. (Tylko u Pfitznera należy muzyka kameralna do silnych stron). W tym czasie jest muzyka kameralna w Niemczech domeną „klasycystów" z Brahmsem na czele. Po linji Brahmsa idzie dalej Reger, muzyka kameralna je t, obok organów, ośrodkiem jego twórczości. Reger wraz z Schönbergiem prowadzą muzykę kameralną na drogę, na której stać się miała dziś reprezentatywną formą muzyki wogóle.

Nakreślone główne kierunki: romantyczny i klasyczny niejednokrotnie krzyżują się w muzyce, co stwierdzić można również w wydawnictwach polskiej muzyki kameralnej. Reprezentatywnem polskiem dziełem kameralnem z czasów neoromantyzmu jest kwintet fortepianowy *Juljusza Zarębskiego*, który omawiam nietylko ze względu na rok wydania, lecz przedewszystkiem na styl, obok współczesnych kompozytorów polskich. Przejrzysty piąty kwartet *Romana Statkowskiego* nawiązuje do stylu wczesnej romantyki, nie odbiegając w fakturze od klasycznego, jednobarwnego traktowania tego zespołu. Sekstet *Jerzego Lefelda* jest smyczkową orkiestrą romantyka. Koloryt orkiestralny impresjonizmu włącza do muzyki kameralnej *Karol Szymanowski* w drugim kwartecie smyczkowym. Natomiast *Kazimierz Sikorski* idzie w sekstecie smyczkowym raczej po linji kameralnej twórczości Regera, a jeszcze jednoznaczniej podkreśla dążenia współczesnej muzyki kameralnej, odrzucającej kolorystykę instrumentalną, jasna faktura w Trio *Józefa Kofflera.*

Juljusz Zarębski. Kwintet na fortepian, 2 skrzypiec, altówkę i wiolonczelę op. 34. Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej, Warszawa 1931.

Kwintet Zarębskiego jest w polskiej twórczości ważną pozycją, a znaczeczenie jego jeszcze się zwiększa, gdy wziąć pod uwagę współczesną Zarębskiemu sytuację naszego dorobku muzycznego (druga połowa 19 wieku).

Całe dzieło składa się z 4 części, powiązanych ze sobą wspólną tematyką dla osiągnięcia zwartej całości co stanowi zjawisko często spotykane w 2 połowie 19 wieku. Doskonale rozwinięty zmysł formalny pozwolił kompozytorowi stworzyć z pierwszej części kwintetu wzorową, bo żywą i przekonywującą pod każdym względem formę sonatową. Nie rozpada się ona jaskrawemi cezurami na poszczególne partje, a unikanie prymitywnej symetrj i wszelkiego schematyzmu nadaje formie całej części szeroki rozmach. Trudno wprost uwierzyć, że sonatę o takich walorach konstrukcji stworzyć mógł kompozytor, który uprawiał głównie formy mniejsze.

Druga część kwintetu, nastrojowe adagio odznacza się przedewszystkiem szeroko rozśpiewaną melodją ujętą w trzyczęściową formę pieśni.

Trzecią część tworzy scherzo, typowo romantyczne przez charakter jakiegoś makabrycznego tańca w głównej myśli tematycznej. To wrażenie wywołuje może głównie współbrzmienie *c—g—d*, tło temat, podanego przez fortepian (pomyślane niewątpliwie jako saltato smyczków). Drugi temat scherza ma charakter taneczny; rytmika i elementy pentatoniczne w rysunku melodji wskazują na pochodzenie tego tematu z folkloru.

Pierwszy temat scherza mający stale postać niezmienioną rozpoczyna finale (część czwartą), zespalając w ten sposób dwie ostatnie części.

Dzięki zmysłowi konstruktywnemu Zarębskiego łączy finał kwintetu formę ronda o elementach sonatowych z reminiscencjami tematyki całego dzieła logicznie i przekonywująco bez najlżejszego cienia sztuczności.

W harmonice kwintetu zwracają uwagę przedewszystkiem te momenty, które pozwalają widzieć udział Zarębskiego w rozsadzaniu podstaw muzyki tonalnej. Tak więc mówić można o wstępnem stadjum nowych form akordowych, gdy kompozytor pomija szablonowe już i dobrze znane rozwiązywanie opóźnień, pozostawiając ich uzupełnienie słuchaczowi (D_4^5 bez rozwiązania). Paralelizm, jako zasadę łączenia akordów, stosuje Zarębski zarówno w następstwie trójdźwięków, przewrotów sekstowych, czy kwartetowych, jako też akordów septymowych w pozycji zasadniczej lub w przewrotach. Trójdźwięk zwiększony jest przez dłuższy czas trwania często środkiem wyrazu. Nuta pedałowa wyzwala się z dawnych norm, kończąc się dysonującem współbrzmieniem.

Folklor odegrał w kwintecie małą tylko rolę: poza wskazanym już 2 tematem scherza nie widać bezpośredniego jego wpływu. Melodyka odznacza się szeroką i szlachetną linją, bez najmniejszego nalotu trywialności, a całość cechuje powaga wielkiego twórcy.

Zarębski zna możliwości poszczególnych instrumentów. Doskonała jest, rzecz jasna, u kompozytora-pianisty przedewszystkiem faktura fortepianowa, wykorzystująca instrument wszechstronnie; niemniej opanowuje tajniki instrumentów smyczkowych, zarówno w indywidualnem ich traktowaniu, jak w zespole. Typowo orkiestralną barwą jest w tem dziele romantyka we wstępie drugiej części part smyczkowych instrumentów con sordino, lub w scherzo akord kwintowy smyczków.

Opanowanie formy w jednem dziele kameralnem Zarębskiego jest zdumiewające; walory konstrukcji wraz z omówionemi szczegółami faktury pozwalają postawić kwintet Zarębskiego obok najlepszej muzyki kameralnej romantyków. D. c. d.

SPRAWOZDANIA

F r a n c i s z e k L e s s e l. Warjacje nr. 2 na fortepian. Opracował prof. Zbigniew Drzewiecki. Tow. Wydawnicze Muzyki Polskiej, Warszawa, 1934. Cena 2 zł.

Polska literatura fortepianowa, ciągle jeszcze zbyt uboga w swym dziale pedagogicznym, wzbogaciła się ostatnio o świeżo wydane „Warjacje na fortepian" Franciszka Lessla. Są one nabytkiem tem cenniejszym, że reprezentują dziedzinę szczególnie ubogą, mianowicie polską k l a s y c z n ą muzykę fortepianową. Niewątpliwym bowiem klasykiem jest współczesny Beethovenowi, wychowany przez Haydna Lessel, mimo, że temat „Warjacji", a zwłaszcza pierwsze jego zdanie, zdradza bliskie pokrewieństwo z tęsknemi melodjami dumek ukraińskich.

Wartość pedagogiczna „Warjacji" polega przedewszystkiem na bogactwie zawartych w nich zagadnień technicznych, które jednak trudnością swą nie przewyższają poziomu pierwszych lat średniego kursu Konserwatorjum. Studjujący je uczeń rozwinie bowiem, przy starannem opracowaniu warjacji 1-ej i 5-ej, technikę palcową prawej i lewej ręki; warjacja 5-ta będzie dlań doskonałem studjum na łamane oktawy w obu rękach; szybkich rzutów przy krzyżowaniu rąk nauczy go efektowna, wymagająca wirtuozowskiego rozmachu warjacja 4-ta, zaś łamanych pasaży — finał. Wreszcie pełen melancholijnego wdzięku temat w a-moll, powracający następnie w finale z drobnemi zmianami, lub w innym trybie, oraz polifoniczna warjacja 6-ta, wymagają głębokiej, śpiewnej kantyleny.

Ale na tem nie koniec. Wykonanie „Warjacji" nietylko każe uczniowi pokonać—z jego pożytkiem—liczne, jak widzimy, problemy techniczne, ale nadto przedstawi mu do rozwiązania kilka zagadnień z dziedziny rytmiki. Będzie to więc bądź łączenie figur czwórkowych z trójkowemi, bądź wykonanie dłuższych lub krótszych grup niemiarowych (finał), bądź też ścisłe, a dość skomplikowane wyliczenia rytmiczne, konieczne przy wykonaniu warjacji 3-ej.

Dzięki doskonałemu opracowaniu prof. Zbigniewa Drzewieckiego, „Warjacje" są prawidłowo opalcowane i opatrzone inteligentnemi wskazówkami z dziedziny dynamiki i frazowania.

J. Boniecka.

B r o n i s ł a w R u t k o w s k i. 3 utwory średniej trudności na chór szkolny. Polska Pieśń Chóralna, zeszyt V. Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej. Warszawa, 1934 r. Cena zł. 1.50.

Śpiewnik ten zawiera trzy pieśni, które nazwaćby można małemi poematami na chór. Są to niewątpliwie pierwsze tego rodzaju utwory chóralne dla

chórów szkolnych, w których popularne pieśni („Śmierć komara“, „Przepióreczka“, „Zając“) stanowią jedynie motywy dla kompozycyj Br. Rutkowskiego. Dotychczas w naszych śpiewnikach szkolnych mieliśmy do czynienia bądź z układami znanych lub mniej znanych pieśni ludowych (najczęściej gruntownie denaturowanych), bądź też z drobnemi, oryginalnemi utworami kompozytorów. Życzyćby należało naszej literaturze chóralnej dla dzieci i młodzieży, aby za tym pierwszym zbiorkiem poważniejszych utworów, pojawiły się dalsze, aby się wreszcie znaczniejszy zastęp naszych kompozytorów „par excellence“ zainteresował się dzieckiem, podobnie jak się to dzieje gdzieindziej. Śpiewnik Rutkowskiego jest niezmiernie ciekawy. Ciekawe są pomysły w harmonizacji żywej i barwnie charakteryzującej teksty pieśni. Sporo humoru, dzięki pomysłowym kontrastom posiadają wszystkie trzy utwory. Największem powodzeniem cieszyć się będzie prawdopodobnie utwór trzeci („Siedzi sobie zając“) ze względu na szczególną zwartość kompozycji. Jest to również utwór najłatwiejszy do wykonania. Śpiewane będą trzy pieśni Rutkowskiego przez lepsze chóry szkół powszechnych i gimnazjów żeńskich. Przyczem dwie pierwsze pieśni, jako trudniejsze, dostępne będą dla chórów śpiewających nie „przy pomocy nut“, jak to określa nowy program, lecz „z nut“. Należy powitać nowy śpiewnik z prawdziwą radością, bo nareszcie najwidoczniej zrywamy z zakorzenioną u nas niestety tradycją „szmiry“ śpiewnikowej, w której wyłom wprowadzało paru zaledwie wybitnych kompozytorów.

Może nareszcie dzieci i młodzież szkolna zaprzestanie śpiewania „układów na głosy“ pieśni, najwyraźniej przeznaczonych do śpiewu unisono z fortepianem (Z. Noskowski), lub nawet na solo z fortepianem (Chopin, Moniuszko).

Może nareszcie sczezną te „układy“, wobec których nawet „odwaga załamuje ręce“.

T. Mayzner.

PIEŚNI ORAWSKIE. Zebrał Emil Mika. Lipnica Wielka na Orawie. 1934. 8⁰ 4 + 76 + 6 str.

Autor tej publikacji, p. Emil Mika, kierownik szkoły w Lipnicy Wielkiej na Orawie, sam rodem z Orawy, daje nam w swym zbiorku 80 melodyj i tekstów zebranych w sześciu orawskich wsiach Orawy polskiej i w jednej wsi Orawy czechosłowackiej. Melodje te zebrał jako dokładnie znający pieśń orawską. Nie zbierał swego materjału z pomocą fonografu, ale zanotował je z całą dokładnością, o ile na to pozwala nasze pismo nutowe, nie liczące się z odrębnościami folklorystycznemi w intonacji. Wiemy dobrze, iż w wykonaniu tych melodyj przez ludność podhalańską zachodzą szczegóły obce temperowanemu systemowi tonalnemu, a kto zna wykonawczą praktykę Podhala, ten bez trudu wskaże na nie i uzupełni sobie je przy przeglądaniu zbioru E. Miki, tem bardziej, że sporo melodyj orawskich przedstawia się jako warjanty melodyj podhalańskich, podobnie jak wiele tekstów słownych tychże melodyj. Że w melodjach orawskich znajdujemy również silne wpływy melodyj słowackich i węgierskich obok „lachowskich“ (polskich, w szczególności krakowskich), z tego zdaje sobie sprawę każdy znawca melodyj Podhala, Orawy i Spisza. Wie o tem również dobrze wydawca zbiorku, wspominając o tem w przedmowie. Zresztą problem muzyki ludowej na Orawie jest, taki jak na całem Podhalu tatrzańskiem, problemem pogranicza etnicznego, gdzie zbiegają się folklory aż pięciu narodowości, jeśli nie sześciu lub siedmiu, o ile uwzględni się też momenty historyczne. W każdym razie

zbiorek to cenny zarówno dla etnografa muzycznego jak i muzyka, który zapewne skorzysta z tego zbiorku dla opracowań chóralnych tych melodyj. Opracowania tego rodzaju będą mogły jednak być wartościowe tylko wtedy, gdy poprzedzi je zżycie się z ludem orawskim i jego właściwościami, których w opracowaniach artystycznych nie można pominąć. Melodja bowiem ludowa to nie tylko cantus firmus Jest to zaledwie wątek myślowy, który wymaga rozwinięcia, aby mogło powstać dzieło sztuki, a nie tylko przemysłu muzycznego, jakkolwiek i on może mieć swe cele i zalety.

A. Ch.

PIEŚNI LUDOWE Z POLSKIEGO ŚLĄSKA. Z rękopisów zebranych przez ks. Emila Szramka oraz zbiorów dawniejszych A. Cinciały i J. Rogera wydał i komentarzem zaopatrzył J a n S t. B y s t r o ń. Tom I. Kraków 1934. Polska Akademja Umiejętności. 8⁰, VIII 539.

Publikacja niniejsza, która narazie ukazała się w swym I tomie obejmującym 491 pieśni podzielonych na dwa działy (Pieśni balladowe, Pieśni o zalotach i miłości), jest zapowiedzią obszernej publikacji, na którą złożyły się zarówno nieliczne dotychczasowe druki z pieśniami śląskiemi, jak i liczne w rękopisach dotąd spoczywające materjały, znacznie bardzo powiększające to wszystko, co dotychczas reprezentowało pieśń ludową śląską, a co było niekiedy mało lub trudno bardzo dostępne dla muzyka i muzykologa. Materjały te gromadzono z kilku stron (śląskich i pozaśląskich), aby stworzyć całość, która daje znakomity wgląd w ludową pieśń naszego Śląska. Nazwiska dawnych wydawców i późniejszych zbieraczy są uwidocznione przy każdej pieśni. Dzięki współpracy tylu jednostek można było uzyskać wyniki, których wyrazem jest już I tom tej publikacji, kierowanej przez najznakomitszego znawcę pieśni ludowej polskiej co do jej tekstów słownych, t. j. prof. dra J. St. Bystronia, a wydanej przez P. Akademję Umiejętności przy współdziałaniu Towarzystwa Przyjaciół Nauk na Śląsku przy subwencji niezrównanego w swej kulturalnej działalności Województwa Śląskiego (P. Wojew. Dr. M. Grażyński). Nie brakło tej publikacji i dozoru muzykologicznego, aby całość mogła być równomiernie traktowaną. Rzecz jasna, że już ten I tom pozwala nam odczytać związki, jakie łączą polską ludową pieśń na Śląsku z pieśnią macierzystą, a ponadto z pieśnią sąsiadów od południa i zachodu, którzy również przez Śląsk przejęli niejedno z Polski. Śląsk od wieków średnich był pośrednikiem w wymianie dóbr kulturalnych między Polską a zachodem i południowym zachodem, tamtędy podążały do Niemiec i Czech polskie pieśni i polskie tańce narodowe. Tom II tego wydawnictwa ma przynieść obok dalszego materjału pieśni również szczegółową historję zbiorów, rozprawę o śląskiej pieśni ludowej i wstęp muzykologiczny. Tam zapewne znajdziemy wszystko to, co należy do wiedzy o muzyce ludowej Śląska polskiego. Można przy tej sposobności tu zauważyć, że oczywiście dalej odbywają się prace zbierawcze na Śląsku i że prace te będą niebawem miały zapewnione środki, dzięki którym będą mogły być zastosowane nowożytne metody zbierawcze. Można też wyrazić nadzieję, że zwróci się uwagę nie tylko na pieśń ludową (melodje z tekstami) ale i na muzykę ludową instrumentalną, głównie zaś muzykę taneczną, bez której znajomość folkloru muzycznego na danym terenie regjonalnym byłaby niezupełna.

A. Ch.

Ks. Władysław Skierkowski: Puszcza Kurpiowska w pieśni. Część druga. Zeszyt III. Płock 1934. Wydawnictwo Tow. Naukowego Płockiego. 8^0, str. 273—284.

Zeszyt III tego bardzo cennego z wielu względów wydawnictwa zawiera pieśni nr. 587—790, które razem z wydanemi poprzednio stanowią bardzo bogaty zbiór, daleki jeszcze do ukończenia jako owoc niezmordowanej i wysoce obywatelskiej a już zasłużonej pracy kapłana-folklorysty, zasłużonej nie tylko ze stanowiska twórczości muzycznej, która wiele już zawdzięcza pracy ks. Wł Skierkowskiego, a jest pokryta nazwiskami w naszej muzyce pierwszorzędnemi. Do uwag, które wypowiedzieliśmy o zaletach tego zbioru w „Kwartalniku Muzycznym", nie mamy wiele do dodania. Nowowydany zeszyt zalet tych nie zmniejsza, powiększa nawet wielokrotnie ciekawość dla dalszych części publikacji, które dadzą nam wspaniały całokształt pieśni Kurpiów. Możemy tylko pod adresem ks. Wł. Skierkowskiego wypowiedzieć jedno: spodziewamy się, że zbiór jego obejmie nietylko wokalną, ale i instrumentalną muzykę Kurpiów, zwłaszcza tańce, bez których obraz tego regjonu muzycznego nie byłby całkowity. Ale właśnie posiadamy zupełnie wystarczające dowody, że ks. Wł. Skierkowski zna i ten dział ludowej muzyki w Puszczy kurpiowskiej jak najdokładniej. Nie potrzebujemy zaś wskazywać na fakt, że i ten dział znajdzie wyraz w muzyce artystycznej odradzającej się w polskim duchu pod wpływem naszego niewyczerpanego, a tak jeszcze niedostatecznie uprzystępnianego ogółowi bogactwa rodzimej muzyki ludowej. Zbiór ks. Wł. Skierkowskiego jest subwencjonowany przez Fundusz Kultury Narodowej, mogący tę publikację zapisać w rzędzie swych najrealniejszych zasług.

A. Ch.

David Monrad Johansen: Edvard Grieg. Oslo 1934, Gyldendal Norsk. Forlag. 4^0, 450 str.

W ostatnich latach literatura dotycząca życia i twórczości E. Griega powiększyła się znacznie o szereg monografij wartościowych, ale nie wyczerpujących przedmiotu. Brakowało jeszcze dzieła napisanego przez rodaka największego kompozytora skandynawskiego. Jeśli miał je napisać muzyk, to nikt do tego nie był bardziej powołany, jak właśnie autor omawianej, obszernej pracy, David Monrad Johansen, jeden z największych współczesnych kompozytorów norweskich, jeden z najwybitniejszych przedstawicieli narodowego kierunku w muzyce swego kraju, przytem subtelny krytyk i panujący nad tematem suwerennie. Opanował mnogość wielkiego materjału dostępnego tylko w Norwegji, co pozwoliło mu przedstawić też w sposób bardzo plastyczny (w przeciwieństwie do dotychczasowych obcych monografów) życie muzyczne swego kraju w łączności z życiem i twórczością Griega, ponadto prądy literackie Norwegji z czasów Ibsena i Bjoernsona, z którymi twórczość Griega się łączy ściśle, tak że dopiero obecnie postać, indywidualność wielkiego twórcy muzycznego Norwegji wychodzi plastycznie z ram tego rodzaju, teraz dopiero rozumiemy niejedno, co wydawało się nam dawniej niejasnem lub tajemniczem. Dodajmy odrazu, że pracę Johansena istotnie zdobi 128 pięknych, niekiedy nawet b. pięknych ilustracyj, z których każda na swój sposób przyczynia się do pogłębienia i uplastycznienia treści w sposób niekiedy wprost demonstracyjny. Sposób, w jaki Johansen ujmuje wszystkie kwestje i zagadnienia biograficzne czy muzyczne, odznacza się typowo nordyckim spokojem i rzeczo-

wością, dotrzymującą towarzystwa widocznemu uwielbieniu dzieł mistrza, nie przybierającemu nigdy charakteru przesady i jednostronności, w jaką popadają zwykle monografowie. Dlatego lektura tej pracy, pisanej bez żadnej stylistycznej hipertrofji, sprawia głębokie zadowolenie, tem bardziej, że autor nie pomija żadnego problematu, który był w swoim czasie aktualny lub aktualnym nadal pozostał, n. p. w łączności z wpływem Griega na muzykę europejską, wpływem dającym się stwierdzić u dziś jeszcze żyjących kompozytorów. Jeśli Johansen cytuje zdanie Ravela, wypowiedziane w Oslo w r. 1926 (z okazji jego koncertu kompozytorskiego) a stwierdzające szczerze i otwarcie że Ravelowi nie były obce sugestje Griega („Jeg har ennu aldri skrevet et verk uten under innflydelse av Grieg“), to wpisując powiedzenie Ravela na konto przesadnej uprzejmości gallickiej, umie znaleźć sedno sprawy, poruszanej zresztą szczegółowi-j już przez G. Schjelderupa. Oczywiście będzie już zadaniem dalszych badań naukowych wskazać na wielkość i rodzaj oddziaływania muzyki Griega na nowszą muzykę, tak jak również zadaniem wdzięcznem będzie określić stosunek Griega do dawniejszej i późniejszej romantyki muzycznej. Tu należy również problemat stosunku Griega do Chopina, zajmujący obecnie jednego z najsubtelniejszych młodszych muzykologów norweskich. W każdym razie monografja Johansena o Griegu należy do najbardziej interesujących i wartościowych prac tego rodzaju w literaturze Skandynawji. Szata zewnętrzna tej pracy jest wręcz bogata. *A. Chybiński.*

Rozprawy i Notatki muzykologiczne pod redakcją prof. dra Zdzisława Jachimeckiego. Kraków 1934. Wydawnictwo Koła Muzykologów U. U. J. i Kuratora Koła. Skład główny w księgarni Gebethnera i Wolffa. 8^0, zeszyt I, 2 knlb., 67 str.

Ukazanie się nowego czasopisma muzykologicznego pod nazwą „Rozprawy i notatki muzykologiczne" jest wydarzeniem bardzo pocieszającem. Mimo, że wydawca nie przewiduje dla swego wydawnictwa stałych terminów perjodycznego ukazywania się, to jednak mamy nadzieję że „Rozprawy i notatki" będą się ukazywały często i że będą mogły pomyślnie spełnić swe zadanie, streszczające się w tem, że „pragnie ono służyć wzrastającym potrzebom społeczeństwa w kierunku młodej u nas nauki, pragnie powoli wypełniać ogromne luki, widniejące we wszystkich dziedzinach bardzo jeszcze ubogiej literatury muzykologicznej".

Treść pierwszego zeszytu jest bardzo urozmaicona. Widzimy w nim następujące artykuły: Bronisławy Wójcik-Keuprulianowej: „Stanowisko muzykologji w systemie nauki", Józefa Reissa: „Traktat Euklidesa: Podział Monochordu". Włodzimierza Poźniaka: „Romans wokalny w twórczości Michała Kleofasa Ogińskiego", Stefana Śledzińskiego-Lidzkiego: „Dzieje symfonji warszawskie, w pierwszej połowie XIX wieku". Wybór tematów zasługuje na uznanie. Z jednej strony zostały poruszone zagadnienia z historji muzyki polskiej zupełnie dotychczas niezbadane, z drugiej—tematy o charakterze ogólniejszym, przez co rozszerzony został zakres naszych badań muzykologicznych. Byłoby b. wskazane ażeby w zeszytach następnych ukazywał się przegląd treści i w języku francuskim. Poszczególne prace wymagają następujących krótkich uwag.

Praca Wójcik-Keuprulianowej pod tytułem „Stanowisko muzykologji w systemie nauk" (wykład habilitacyjny) w niejednem miejscu wywołuje sprzeciw. Naprzykład: twierdzenie że akustyka muzyczna „kładzie podwaliny pod badania

tamtych dziedzin" (historji, etnografji, psychologji, estetyki muzycznej) jest przesadzone i połączone wprost z niebezpieczeństwem wprowadzenia w błąd niefachowców. Forma uszeregowania (str. 5) podzielonych na trzy grupy zadań paleografji muzycznej nie zyska zapewne uznania kół fachowych. Przedstawiając jako zadanie paleografji muzycznej „przygotowanie zabytku przez odpowiednią interpretację do wykonania praktycznego odpowiadającego właściwościom historycznym, etnicznym i stylistycznym", autorka idzie zbyt daleko i przekracza zakres paleografji muzycznej wchodząc już na teren zadań historji muzyki. Zdanie, że „estetyka muzyczna jest... filozofją muzyki" (str. 5) — przyczem w podanych trzech głównych zadaniach estetyki muzycznej można stwierdzić pomieszanie jej ze składnikami p ychologji muzycznej, (autorka przynajmniej więc musiałaby mówić o psychologicznej estetyce muzycznej)—wzbudza usprawiedliwione zdziwienie. Jak mało pojęcie estetyki ogólnej pokrywa się z pojęciem ogólnej filozofji (o stosunku jednej do drugiej nie potrzeba chyba bliżej się rozwodzić), tak estetyka i filozofja muzyki różnią się między sobą. Nie jest również przekonywującem usiłowanie umieszczenia muzykologji w kręgu nauk humanistycznych. Z tej przyczyny, że materjał akustyki muzycznej—co zresztą autorka niedostatecznie zaznacza—częściowo, albo mówiąc lepiej, w niewielkiej części, składa się z elementów wybranych przez człowieka, nie można twierdzić, że „akustyka muzyczna nie jest działem fizyki, lecz jest działem nauki o muzyce. Nie może być uważana za naukę matematyczno-przyrodniczą, gdyż przedmiot jej nie jest tworem przyrody, lecz tworem kultury" (str. 12). Z takiego twierdzenia można wnioskować, że autorce brak zupełnie zrozumienia i znajomości metod pracy w zakresie poszczególnych dyscyplin muzykologji. Jedynie zaś metoda pracy może i powinna tu być rozstrzygająca. Wnosząc z dotychczasowych prac autorki, można przypuszczać, że nigdy przez dłuższy czas nie pracowała intensywnie w zakresie akustyki muzycznej lub fonetyki muzycznej w instytucie fizycznym czy w laboratorjum fonetycznem. Gdyby autorka doświadczyła osobiście zasadniczych różnic w wewnętrznem nastawieniu, jakiego naprzykład wymaga praca stylokrytyczna, biograficzna i t. p., a badania eksperymentalne muzyczno-akustyczne, muzyczno-fonetyczne, nigdyby nie popełniła takiego błędu. Skoro autorka—z całą zresztą słusznością—pragnie w celach klasyfikacyjnych, wychodzić nie z objawów zewnętrznych (a zatem nie z materjału badanego jako takiego), lecz sięgać głębiej do istoty rzeczy, nie powinna stawać w połowie drogi i wyciągać fałszywych wniosków. Muzykologja, nauka o muzyce w najszerszem znaczeniu tego słowa jako dobro kulturalne, bezwątpienia należy do nauk humanistycznych. Jej poszczególne gałęzie jednak zarówno ze względu na swój materjał, jak i ze względu na technikę, nastawienie i charakter wchodzą w zakres nauki o przyrodzie.

Ponieważ praca J. Reissa nie została wydrukowana w całości lecz tylko część pierwsza, druga zaś ma wyjść w zeszycie następnym, nic stanowczego. nie możemy o niej powiedzieć Możemy się tylko spodziewać że ogólny rezultat wykaże to samo oczytanie i znajomość przedmiotu autora, jakie widzimy w części pierwszej. To samo można powiedzieć o szkicu Śledzińskiego-Lidzkiego, stanowiącym tylko „streszczenie dysertacji", która w całości „ukaże się w ramach ‚innego wydawnictwa". Może w międzyczasie dojdą do autora uzupełnienia zestawionej przez niego bibljografji dostępnych mu utworów, w postaci zaginionych symfonji, źródeł i t. p., gdyż napewno są jeszcze materjały nieznane badaczom do znalezienia tu i ówdzie.

Praca, poświęcona badaniu romansów nie przekracza wartości średniej. Nie wznosi się ona ponad przeciętny poziom pracy seminaryjnej, ze wszystkiemi właściwemi jej brakami: grzęźnie w bezkrwistej, nic nie mówiącej krytyce stylu, zapuszcza się w uboczne kwestje bez najmniejszego wniknięcia w istotę dzieła sztuki. Należałoby autorowi polecić dokładniejsze zapoznanie się z krytyką stylu, jaką stworzył Becking. Tytuł studjum „Romans wokalny w twórczości M. K. Ogińskiego" nie zapowiada treści. Sądząc z tytułu, oczekuje się rozważań nad rolą i znaczeniem, jakie posiadają romanse w ogólnej twórczości Ogińskiego, w rzeczywistości zaś zagadnienie to pozostaje nietknięte. Wreszcie niech mi będzie wolno wskazać na jedną okoliczność, która ma zasadnicze znaczenie: przy wyliczaniu branych pod uwagę romansów (str. 32—33) oraz w wykazie kompozycyj Ogińskiego (str. 55—56) brak jakichkolwiek bibljograficznych danych; naprzykład: kopij poszczególnych druków, danych o ich zawartości, miejsc przechowania, gdzie je dziś można znaleść i t. d. Tego rodzaju informacje powinny być w każdej monograficznej pracy, szczególniej zaś w tym wypadku, gdzie dzieła Ogińskiego nie są jeszcze zebrane, uporządkowane i uprzystępnione — w bezwarunkowo koniecznem — krytycznem nowem wydaniu. *T. K.*

„Chór". Miesięcznik poświęcony muzyce chóralnej № 1. Warszawa, 1934 rok.

Dnia 19 grudnia b. r. ukazał się pierwszy zeszyt miesięcznika „Chór", redagowanego przez J. Maklakiewicza, a poświęconego muzyce chóralnej. Z przedmowy redakcji dowiadujemy się, że zadaniem tego czasopisma jest „zaradzenie wszystkim palącym potrzebom chórów polskich, przez podawanie obok artykułów na tematy ogólne rad i wskazówek dotyczących śpiewu chóralnego, omawianie zagadnień najżywiej zespoły chóralne obchodzących, a przedewszystkiem przez dodatek nutowy.

Inicjatywa tego wydawnictwa, wzorowana na czasopismach niemieckich o podobnym charakterze, ze wszechmiar zasługuje na uznanie, gdyż z jednej strony jest środkiem szerzenia kultury muzycznej, a z drugiej—akcją społeczną.

Treść zeszytu, na którą składa się kilka artykułów, poruszających tematy o treści ogólnej, w sposób przystępny i popularny dobrze spełniają swe zadanie. Część praktyczna natomiast budzi poważne zastrzeżenia. A więc przedewszystkiem Polonez Kolendowy nie jest wogóle polonezem. Rytm pierwszej części trzyćwierciowego taktu nie upoważnia do nazwania kolendy polonezem, gdyż brak jej innych, najbardziej istotnych cech tego tańca. Z błędnego rozpoznania melodji wypływa nieodpowiedni sposób opracowania akompanjamentu o rytmie bolerowym, który w polonezie pojawia się dopiero od połowy 18 w.

Wszelkie wskazówki, dotyczące wykonania kolendy, a wypływające z zasadniczego błędu, są rzecz prosta również błędne, przyczem sposób udzielania ich, operujący ogólnikami w rodzaju. „podkreślić uczuciowo melodję" lub „wydobyć nastrój radosnego zamieszania" i t.p. mogą conajwyżej wywołać nastrój przykrego zamieszania, nie dając żadnych realnych korzyści.

Popularyzacja jest rzeczą trudną i odpowiedzialną o czem redakcja „Chóru" powinna pamiętać i na przyszłość unikać podobnych błędów zarówno w doborze materjału nutowego jak i jego komentowania. *M. Piotrowska.*

TADEUSZ OCHLEWSKI

O. R. MUZ.

Sprawa organizacji ruchu muzycznego w całej Polsce, weszła na tory realne. Przy Towarzystwie Wydawniczem Muzyki Polskiej powstał na jesieni r. b. — przy pomocy Funduszu Kultury Narodowej — dział pod nazwą „Organizacja Ruchu Muzycznego“ (w skrócie — O. R. Muz.)

Zadaniem ORMUZ'u jest organizowanie życia muzycznego w zaniedbanych pod tym względem miastach i budzenie zamiłowanie do muzyki wśród najszerszych warstw społeczeństwa oraz młodzieży szkolnej. *Pierwszym etapem działalności* ORMUZ'u jest: 1) organizowanie objazdów koncertowych na prowincji i nawiązanie przez to bliskiego kontaktu z instytucjami muzycznemi, kulturalnemi, społecznemi oraz zaznajomienie się z miejscowemi warunkami i potrzebami życia muzycznego; 2) organizowanie w porozumieniu z władzami szkolnemi audycyj muzycznych dla młodzieży szkolnej; 3) pomoc w organizowaniu wszelkiego rodzaju produkcyj muzycznych, obchodów, akademji i t. d.

W pierwszym roku swej działalności ORMUZ planuje zorganizować po kilka koncertów w blisko 60 miastach. Niezależnie od wieczornych koncertów ORMUZ organizuje w tych miastach audycje popołudniowe dla młodzieży szkolnej. Na terenie Warszawy ORMUZ, w porozumieniu z władzami szkolnemi, zamierza organizować na szerszą skalę audycje dla młodzieży gimnazjalnej.

Charakter koncertów ORMUZ'u odpowiada przeważnie formie recitalu podwójnego np.: skrzypce — fortepian, śpiew — wiolonczela z akompanjamentem fortepianu, śpiew—fortepian i t. p. Przewidziane są również koncerty muzyki komeralnej, chóralnej i symfonicznej.

Układ programów koncertowych opiera się na utworach muzycznych o wyraźnej wartości artystycznej ze szczególnem uwzględnieniem muzyki polskiej, przedewszystkiem Chopina.

Koncerty poprzedzane są krótkiem objaśnieniem programu.

Programy audycyj szkolnych i objaśnienia do nich, opracowywane ze szczególną troską, opierają się na następujących założeniach: 1) zasadniczym momentem audycji muzycznej ma być przeżycie estetyczne, bezpośrednie odczucie muzyki; 2) programy audycyj powinny być dostosowane do wieku młodzieży; 3) na program audycji składać się powinny utwory wybitnych kompozytorów o wyraźnej wartości artystycznej, lecz jednocześnie dostosowane do poziomu audytorjum oraz wybrane i ułożone planowo z punktu widzenia pedagogicznego; 4) program audycji muzycz-

nej powinien być objaśniony w sposób, który ma pomóc w słuchaniu muzyki, lecz jednocześnie powinien uniknąć „uczenia" o muzyce; 5) dla zainteresowania audytorjum i nawiązania z niem kontaktu, w końcu każdej audycji młodzież wybiera do powtórnego wykonania utwory, które najwięcej się jej podobały. Plebiscyt ten dostarcza wiele ciekawego i cennego materjału dla badania psychologji młodzieży i umożliwia czuwanie nad postępem umuzykalniania.

Wykonawcy koncertów i audycyj angażowani są z pośród najlepszych polskich sił artystycznych. ORMUZ dążyć będzie do pozyskania dla swej akcji wszystkich wybitnych artystów z całej Polski.

Organizacja terenu została oparta na możliwie dokładnych wiadomościach o lokalnych warunkach każdego miasta. Informacje zostały zebrane na podstawie specjalnych kwestjonarjuszy, które są rozsyłane do wszystkich miast polskich. Na podstawie tych informacyj ORMUZ nawiązuje kontakt z instytucjami muzycznemi, kulturalnemi i społecznemi w poszczególnych miastach. Instytucje te, współdziałając z ORMUZ'em w jego akcji muzycznej, zajmują się na miejscu techniczną stroną organizacji koncertów i audycyj. Przytem wszystkie koncerty ORMUZ'u reklamowane są przez afisz jednolitego wzoru, podobnie programy drukowane są dla całego objazdu. Miejscowi organizatorzy koncertów zaopatrywani są w materjał propagandowy i reklamowy, jak również w objaśnienia programów koncertów i audycyj.

Po każdym koncercie i audycji nadsyłane są dokładne sprawozdania z poszczególnych miast, według opracowanych formularzy, informujące o wyniku odbytych koncertów. Artyści wykonawcy ze swej strony również przedstawiają szczegółowe sprawozdania z całego objazdu, dzięki czemu uzyskuje się możność wszechstronnego oświetlenia całokształtu akcji koncertowej.

Organizacyjnie praca ORMUZ'u została oparta na współdziałaniu z ośrodkami kultury muzycznej na prowincji. W tym celu dotychczas pozyskano do współpracy następujących muzyków miejscowych: Faustyna Kulczyckiego — dyrektora Konserwatorjum w Katowicach (dla Śląska), Tadeusza Szeligowskiego w Wilnie (dla woj. wileńskiego i nowogrodzkiego), Eugenjusza Dziewulskiego — dyrektora T-wa Muzycznego w Lublinie (dla woj. lubelskiego) i Zbigniewa Dymmka w Krakowie. Koncerty ORMUZ'u na terenie woj. wołyńskiego i poleskiego są organizowane przy współdziałaniu Teatru Polskiego na Wołyniu, zaś na Pomorzu — przy pomocy p. F. Krysiewiczowej. Wreszcie audycje szkolne na terenie woj. lubelskiego organizowane są w ścisłem porozumieniu i współdziałaniu z p. J. Chmarą — instruktorem śpiewu przy Kuratorjum okręgu szkolnego lubelskiego.

Staraniem ORMUZ'u jest nawiązanie rzeczowego kontaktu z ośrodkami muzycznemi innych dzielnic i zorganizowanie wspólnej akcji koncertowej na terenie całego kraju.

Dotychczasowa działalność ORMUZ'u w ciągu października, listopada i grudnia b. r. dała następujące wyniki: odbyło się 60 koncertów publicznych, 60 audycyj dla młodzieży szkolnej, 4 akademje, których stronę muzyczną zrealizowano przy pomocy ORMUZ'u. Razem 115 produkcyj muzycznych. Imprezy ORMUZ'u objęły następujące miasta: Biała Podlaska, Białystok, Bielsko, Brześć nad Bugiem, Bydgoszcz, Chełm, Chorzów, Dęblin, Grodno, Hrubieszów, Inowrocław, Katowice, Kraków, Kostopol, Krzemieniec, Kowel, Kobryń, Lublin, Leśna, Łuków, Łuck, Nakło, Nasielsk, Ostrów nad H., Płock, Płońsk, Puławy, Pińsk, Radzyń, Równe, Rybnik, Sarny, Siedlce, Suwałki, Skarżysko, Toruń, Troki, Wągrowiec, Wilno, Wilejka, Wiśniowiec, Zamość i Zdołbunów.

W większości miast, a mianowicie: w 32 miastach odbyło się po jednym koncercie, w 9 miastach — po dwa, w Lublinie — trzy, w Płocku — cztery (4 koncerty i 10 audycyj szkolnych).

Frekwencja na 51 koncertach publicznych wyniosła ogółem ponad 9.000 osób, przeciętnie 180 na jednym koncercie; na 60 audycjach dla młodzieży szkolnej — ogółem około 20.000 osób, przeciętnie 340 na jednej audycji.

Wykonawcami dotychczasowych objazdów koncertowych byli pp. A. Dobosz, J. Hennert, H. Korffówna, S. Korwin-Szymanowska, W. Łozińska, A. Michałowski (śpiew), Z. Dygat, B. Kon, W. Łabuński, S. Szpinalski, H. Sztompka (fortepian), I. Dubiska, W. Kochański, S. Tawroszewicz, E. Umińska, H. Zarzycka (skrzypce), Z. Adamska, A. Katz (wiolonczela), J. Lefeld, W. Lutosławski, J. Szamotulska (akompanjament).

W jednym z koncertów w Płocku brał udział chór miejscowego T-wa Muzycznego pod dyrekcją M. Karczemnego, w Krakowie—orkiestra kameralna pod dyrekcją Z. Dymmka.

Na podstawie doświadczeń pierwszego trzymiesięcznego okresu działalności ORMUZ'u z całą pewnością można stwierdzić, że planowa akcja organizowania ruchu muzycznego na prowincji, jak również organizowanie audycyj szkolnych jest sprawą o doniosłem znaczeniu społecznem i artystycznem.

Dowodem tego jest pełne zapału i serdeczności współdziałanie społeczeństwa przy organizowaniu koncertów, dość liczna frekwencja, entuzjazm młodzieży szkolnej oraz wielkie moralne zadowolenie artystów wykonawców.

Z RUCHU MUZYCZNEGO W POLSCE.

WILNO

Intensywność ruchu muzycznego w ostatnich dwu miesiącach jest, jak na wileńskie stosunki, wręcz wyjątkowa. Koncerty solistów, symfoniczne i kameralne następują jedne po drugich. Okazuje się, że tego rodzaju tempo jest w Wilnie możliwe. Frekwencja naogół jest dobra i wciąga w zakres zainteresowań muzycznych coraz to większą ilość społeczeństwa, przedewszystkiem zaś młodzież.

W październiku odbyły się recitale A. Cortot, A. Rubinsteina i A. Sari. Z ramienia ORMUZ grali E. Umińska i Z. Dygat. W listopadzie grał M. Orłow. Koncerty symfoniczne odbywają się co dwa tygodnie. Dotąd było ich cztery. Dyrygują A. Wyleżyński i M. Kochanowski. Na dwu ostatnich wystąpili dwaj soliści: Bogumił Sykora, wiolonczelista (Warjacje Rokoko Czajkowskiego) i Stanisław Szpinalski (Koncert Es dur Beethovena), który osiadł w Wilnie na stałe.

W niedawno powstałym przy Radzie Wileńskich Zrzeszeń Artystycznych Klubie muzycznym, mają miejsce co dwa tygodnie koncerty kameralne. Pierwszy poświęcono kwartetowi smyczkowemu. Zespół im. Karłowicza (Ledóchowska, Grossman, Doderonek, Katz) wykonał koncerty Beethovena op. 18 № 6 i Smetany „Z mojego życia". Na drugim S. Szpinalski i A. Katz wykonali sonaty wiolonczelowe Haendla, Brahmsa i Debussy'ego.

Wieczory muzyczne Stowarzyszenia Profesorów USB. zawsze są interesujące. Skłonności naszego świata intelektualnego zmierzają wyraźnie ku gustom klasycznym ze szczególnem zamiłowaniem do Beethovena. W tej atmosferze grający artysta, wynosi pełne zadowolenie i satysfakcję z włożonej pracy i wysiłku artystycznego.

Nieśmiałe próby przedstawień operowych doprowadziły do wystawienia jednoaktowej „Angeliki" Pucciniego oraz fragmentów ze „Starej Baśni" Żeleńskiego. Usiłowania niewielkiej grupy byłych solistów opery wileńskiej winny być przedewszystkiem poparte przez zreorganizowane Towarzystwo Popierania Sceny, które chyba nie wyczerpie swych możliwości na popieraniu operetki. *T. S.*

KRAKÓW

Tak się złożyło, że chociaż listopad dobiega końca, a sezon koncertowy rozpoczął się w nowowykończonej sali już 27 września, to jednak własny ruch koncertowy Krakowa rozpocząć się ma dopiero teraz. Prawie trzy miesiące zużyto na pracę przygotowawczą. Niestety nie zawsze poświęcano ją samej organizacji koncertów; dużo energji stracono na zwalczanie inicjatywy rywalizujących z sobą sto-

warzyszeń i „utrącania“ rozmaitych kandydatów na dyrektorów orkiestr lub Filharmonji Krakowskiej. Sytuacja bowiem wytworzyła się zupełnie niezwykła.

Kiedy w ostatnich sezonach orkiestra przestała pokazywać się na estradach krakowskich, to od jesieni r. b. nagle wyrosło wielu czujących inklinację do kierowania orkiestrą i tworzenia nowych zespołów. Dzięki tym ludziom, którzy tymczasem oprócz dobrych chęci nie mają właściwie innych danych wymaganych od dyrygenta-fachowca (muzykalny Kraków nie jest spragniony produkcyj dyrygujących muzyków i kompozytorów), ma powstać 4—5 orkiestr symfonicznych, a mówią w Krakowie o 7-miu! Jak inicjatorzy tych orkiestr wyobrażają sobie realizację swych zamierzeń, czy liczą w nich na „prowincjonalność“ Krakowa — trudno dociec. Wiadomo bowiem, że mamy duże niedomagania w dziale drewnianych i blaszanych instrumentów dętych, a smyczkowa grupa odczuwa brak kontrabasistów i altowiolistów.

W tym stanie rzeczy za dość ryzykowny eksperyment trzeba uznać fakt stworzenie orkiestry liczącej około 60 ludzi. Jednak analogicznie do opery krakowskiej, która utworzyła się w najkrytyczniejszym momencie dla opery stołecznej, rozpoczyna w tych dniach swój żywot Filharmonja Krakowska (Sekcja Towarzystwa Muzycznego w Krakowie).

Pierwszy koncert tej orkiestry odbędzie się 25 listopada. Dyryguje W. Bierdiajew, solistka O. Martusiewicz. Koncert będzie trausmitowany przez Polskie Radjo. Wspomnieliśmy o transmisji radjowej, gdyż tylko dzięki niej koncert może dojść do skutku. Byłoby wielkim sukcesem Towarzystwa Muzycznego w Krakowie, gdyby i nadal Polskie Radjo włączało jego koncerty do swych programów.

Z zamierzonych koncertów wymienić również możemy koncert Związku Młodych Muzyków w Krakowie, poświęcony kompozytorom krakowskim. Jak już wspomnieliśmy na początku, sezon zaczęto w końcu września recitalem E. Umińskiej. Pozatem grali Kon, Rubinstein, Orłow, Prihoda (ze znacznem powodzeniem). Wystąpił również kwartet smyczkowy Indig'a. Zasługiwały na uwagę ze względu na program 2 koncerty instrumentalistów krakowskich zgrupowanych w Towarzystwie Muzycznem. Wykonano na nich J. S. Bacha Suitę h-moll (partję fletową odegrał J. Skawiński), R. Straussa Serenadę, kompozycję bardzo odpowiednią dla doskonalenia się zespołu instrumentów dętych, lecz odegraną niefortunnie dzięki niektórym słabszym muzykom, Telemanna Koncert, Staropolskie Pieśni B. Wallek-Walewskiego i drobne utwory na zespół instrumentów dętych A. Malawskiego. Program ciekawy, lecz niezgrabnie zestawiony. Faktem zanotowania godnym jest mianowanie A. Riegerza referentem muzycznym rozgłośni krakowskiej. Uważamy to za postęp wobec dotychczasowego stanu rzeczy, kiedy sprawy muzyczne były załatwiane raczej przypad kowo i z chęcią przypodobania się radjosłuchaczom.

P. S. Przy sposobności pragniemy zwrócić uwagę odpowiednich czynników na żałosny w Polsce stan posiadania w zakresie instrumentów dętych. Czy nie byłoby celowem zmienić program nauczania w naszych szkołach muzycznych w ten sposób, aby na instrumentach dętych uczono dodatkowo, lecz przymusowo smyczkowców, t. zn. tych adeptów sztuki muzycznej, którzy przeciętnie mają najbardziej wyostrzony słuch muzyczny? Czy nie możnaby tego uczynić — ze względu na przyszłość naszych orkiestr symfonicznych — aby większą część czasu, przeznaczoną w programie nauczania na fortepian dodatkowy, poświęcono nauce na instrumentach dętych?

Z. D.

LWÓW

Zupełny brak artystycznych wydarzeń w ruchu koncertowym, wypartych przez „kasowe“, nieliczne zresztą koncerty, doszedł do punktu, w którym sprawą tą zająć się musi społeczeństwo. Zrozumiałe są względy, które zmusiły prywatnego przedsiębiorcę do stworzenia obecnej sytuacji; trudno żądać od biura koncertowego, aby w imię kultury bankrutowało. Ratunkiem może być w obecnych warunkach tylko wkroczenie organizacyj, towarzystw, wydatnie subwencjonowanych, a przedewszystkiem gminy, do której chyba należy nietylko troska o teatralną kulturę Lwowa! Z pośród różnych koncepcyj zatrudnienia dawnej orkiestry operowej zupełnie już konkretne widoki zrealizowania miała Filharmonja; miasto określiło nawet wysokość subwencji. Tymczasem niewiadomo dlaczego sprawa stała się znów nieaktualna, a kultura muzyczna Lwowa coraz niżej upada.

Przed rozpoczęciem właściwego sezonu grał (na dochód powodzian) Bronisław Huberman, następnie — bracia Bronisław (skrzypek) i Jakób (pianista) Gimplowie. W sezonie podnieść należy, jako zasługę Artura Rubinsteina, przedstawienie 2 mazurków Maciejewskiego. Interesujące jest pewne spoważnienie Prihody, widoczne w sonacie Bacha i w ostatniej części sonaty Francka.

Pozatem — pustka: dwaj tenorzy (filmowy Schmiedt i Smirnow) i pianista Münz, jako zimny wykonawca oklepanego programu. *J. Fr.*

POZNAŃ

Sezon tegoroczny rozpoczął się pod znakiem wiele obiecujących zapowiedzi. Zostały one przyjęte przez ogół dosyć obojętnie, wiadomo bowiem z doświadczenia, że od obietnic do ich urzeczywistnienia droga daleka i trudna. Zajmiemy się więc tylko tem, co zostało dokonane.

Koncertów symfonicznych do grudnia odbyło się cztery—po dwa w miesiącu. Dwoma z nich dyrygował Feliks Nowowiejski, dwoma — Zygmunt Latoszewski, dyrektor opery miejscowej. Solistami byli: Cortot (inauguracyjny), Wiłkomirski, Umińska i Drzewiecki. Cortot grał koncert Es Beethovena w sposób przesadnie afektowany i powodzenie miał wprawdzie dość duże, ale manifestacyjnie kurtuazyjne. W przeciwieństwie do Cortot gra Drzewieckiego była wzorem dobrego smaku, umiaru i prostoty. Grał pierwszy Koncert Prokofjewa oraz Debussy'ego „Danses sacrée et profane, w oryginale pisane zdaje się na harfę z tow. orkiestry smyczkowej.

Wiłkomirski swą wzorową muzykalnością i pierwszorzędnemi zaletami technicznemi oraz bardzo ładnym tonem utrwalił się w opinji tutejszej publiczności jako jeden z najlepszych wiolonczelistów — z polskich w każdym razie jako pierwszy. Umińska tym razem była przemęczona i nie mogła dać z siebie tyle, ile się spodziewano na podstawie poprzednich występów. Nie zmieniło to jednak uznania i sympatji, jaką się cieszy artystka u publiczności poznańskiej.

Z nowości orkiestrowych usłyszeliśmy: „Journal de bord“ Cras'a i Scherzo fantastyczne Strawińskiego. Cras jest kompozytorem francuskim (z zawodu marynarzem). Włada on techniką kompozytorską najzupełniej poprawnie i swobodnie, ale wystrzega się wszelkich wybujałości zarówno w rzemiośle jak i inspiracji. Muzyki jego słucha się z doskonałą prawie obojętnością. Scherzo Strawińskiego jest utworem młodocianym (op. 3). Dziś zwraca uwagę klasycznemi proporcjami w formie i umiarem instrumentacyjnym oraz celowością efektów orkiestrowych przy skromnym stosunkowo wątku tematycznym. Nowością do pewnego stopnia było także „Jeruzalem“, wyjątek ze „Znalezienia Św. Krzyża“ oratorjum Nowowiejskiego. Ora-

torjum to było w Poznaniu wykonane przed sześciu laty, a więc tak dawno, że powtórzone dziś wyjątki mogły były być słuchane jak nowość. Jest to muzyka dla Nowowiejskiego bardzo charakterystyczna — bezpośrednia i prosta w inwencji a doskonale brzmiąca.

Także koncert fortepianowy Prokofjewa oraz tańce Debussy'ego były dla Poznania nowością. Grana tu była również „Suita Górnośląska" Józefa Madeji. pierwszego klarnecisty naszej orkiestry, doskonałego wirtuoza na swym instrumencie.

W operze odbyły się dwie premjery: „Eros i Psyche" Różyckiego (na otwarcie sezonu) oraz „Czart i Kasia" Dworzaka.

„Eros i Psyche" nie jest dla Poznania nowością. Jest nią tylko dla obecnego zespołu operowego, który włożył w przygotowanie dzieła bardzo dużo pracy i jaknajlepszych chęci. Uwidoczniło się to w bardzo dobrem wykonaniu, co jednak nie zdołało przekonać słuchaczy do dzieła: po kilku przedstawieniach zeszło ono z afisza. Udaną pod względem wykonawczym była premjera bezpretensjonalnej i mało grywanej opery fantastyczno-ludowej Dworzaka „Czart i Kasia". Dano ją pierwszy raz w dzień święta narodowego czechosłowackiego z udziałem głównego reżysera opery praskiej Munclingera, który wyreżyserował rzecz i śpiewał na pierwszych dwóch przedstawieniach partję djabła. Opera jest w akcji żywa i trafia do gustu przeciętnego widza. Muzyka w niej bardzo przystępna, o charakterze ludowym i, jak zwykle u Czechów, dobrze zrobiona. W wykonaniu zasługuje na uznanie bardzo starannie obmyślana strona widowiskowa, jak również i muzyczna.

Obie premjery przygotował i dyrygował dyr. Latoszewski z właściwą sobie muzykalnością i zapałem. Pozatem idą w operze zwykłe wznowienia i operetki.

W Towarzystwie Muzycznem ruch — jak na Poznań — spory. Rozpoczęto sezon wieczorem sonat skrzypcowych (Schumann, Brahms, Strauss) w wykonaniu Zdzisława Jahnkego (skrzypce) i Zygmunta Lisickiego (fortepian). Obaj artyści są doskonałymi kameralistami i zgrani są ze sobą pierwszorzędnie. To też poziom ich produkcyj jest zawsze bardzo wysoki. Dyr. Jahnke jest zupełnie niepospolitym znawcą literatury kameralnej, i to nietylko jako praktyk ale także jako badacz i komentator, to też wykonywane przez niego dzieła odznaczają się zawsze wzorową stylowością i dokładnością w oddaniu intencyj autora, W Lisickim znalazł on idealnego partnera. To samo p. Butkiewicz, który wespół z tymże samym p. Lisickim dał wieczór sonat wiolonczelowych. Obaj oni tworzyli zespół jednolity i stały a p. Lisicki, na którego już dawniej zwrócono tutaj uwagę jako na wyjątkowego pianistę kameralnego (dyskrecja, plastyczność, barwność, precyzja, świetne wyczucie stylów i szeroka pomysłowość) przedstawił się tym razem szczególnie zajmująco mając po temu pole w programie bardzo różnorodnym, bo obejmującym: Griega, Debussy'ego, Vivaldi'ego i Casellę. Nie potrzebuję podkreślać świetnej gry p. Butkiewicza. Na p. Lisickiego zwróciłem specjalną uwagę dlatego, że jest to nowa strona jego talentu, mniej znana a bardzo zasługująca na baczniejszą uwagę.

Trzecim wieczorem kameralnym był występ nowopowstałego Kwartetu Tow. Muzycznego (pp.: Szulc, Witkowski, Rakowski i Rozmarynowicz). W programie były dwa kwartety Mozarta (jeden z fletem — z udziałem p. Boczka) i jeden Beethovena. Świeży ten zespół wykazał z miejscą jedną z najważniejszych zalet — jednolitość brzmienia i dobre poczucie zespołowości. Doskonalenie się będzie postępowało w miarę pracy i jestem pewny, że w niedługim czasie będzie to zespół pierwszorzędny. A tego właśnie Poznaniowi brakowało.

W ramach koncertów Tow. Muzycznego oc był się, jak zwykle z dużem powodzeniem recital Artura Rubinsteina, a także wieczór muzyki współczesnej autorów

holenderskich i polskich. Z autorów holenderskich (Andriessen, Van Dieren, Vormoolen i de Vries) najciekawszym okazał się Andriessen. Jego sonata wiolonczelowa jest dobrze zbudowana a brzmienia umiarkowanie nowoczesne — mają swą logikę i łączność organiczną.. Sonatę tę wykonali pp.: Rözler (wiolonczela) i Raczkowski (fortepian). Raczkowski jest rasowym zespolistą i znanym oddawna, ale młodego wiolonczelistę Rözlera słuchaliśmy z zaciekawieniem bo jako solisty nie znaliśmy go prawie wcale. Przedstawił się bardzo dobrze grając pewnie, czysto i muzykalnie. Pieśni Van Dierena i de Vries'a wykonała p. Becka-Frankiewiczowa. Najsłabszy punkt programu stanowiły drobne utwory fortepianowe Vormoolen'a, które grała rzeczywiście z poświęceniem p. Padlewska doskonała pianistka poznańska. Objaśniał program i akompanjował do śpiewu p. Kassern.

O muzyce holenderskiej wiemy, że nie posiada dziś pozycyj oryginalnych, ale wiemy zarazem, że przedstawia wysiłek poważny i dba o wysoki poziom techniczny. Tymczasem to, co nam przysłano (za wyjątkiem Andriessena, mało zresztą indywidualnego) robiło chwilami wrażenie dyletantyzmu.

Uzupełnieniem tego wieczoru było wykonanie kwartetu nr. 1 F. R. Łabuńskiego. Kwartet ten jest sam przez się bardzo dobrym, ale można sobie wyobrazić jak zyskał na walorach w zestawieniu z muzyką, o której była mowa wyżej. Utwór jest raczej muzyką na kwartet niż kwartetem w formalnem znaczeniu tego terminu. Instrumentom stawia autor dosyć duże wymagania (w niektórych szczegółach nawet za duże) ale brzmienie na tem nie cierpi. Druga część dystansuje znacznie pierwszą i trzecią pod względem wartości artystycznej. Po usunięciu ze środka niedługiego okresu rozbijającego piękną i dobrze rozwijaną dalej myśl muzyczną część ta zyskałaby jeszcze więcej na wartości). Kwartet grali bardzo starannie pp.: Rözler Leszek, Kuncówna, Duszyński i Rözler Arnold.

Z występów solowych poza Tow. Muzycznem zanotować należy koncerty: Ady Sari, Kędzierówny (śpiew) i Markiewiczówny (fortepian). Niestety na żadnym z nich nie byłem.

Słynny chór katedry poznańskiej prowadzony przez ks. dra Gieburowskiego obchodzi w tym roku 50-lecie istnienia w tej formie (mieszany a cappella). Z tej okazji odbył się w Katedrze festival, którego program obejmował msze i motety: Palestriny, Orlanda, Vittorii i inne. Imponujące wykonanie tego pięknego programu rozłożone było na cztery niedzielne nabożeństwa.

Chór ten założył 50 lat temu ks. dr. Józef Surzyński, po nim prowadził go jakiś czas Bolesław Dembiński i wreszcie ks. dr. Gieburowski, pod którego kierownictwem zespół zdobył poziom europejski i stał się pierwszym w Polsce, a Katedra poznańska z jej wspaniałemi organami wzorowym ośrodkiem muzyki kościelnej.

Zanotować należy pozatem mierne wykonanie „Czterech pór roku" Haydna przez miejscowe niemieckie Towarzystwo im. Bacha (prowadzone przez p. Jaedecke).

Kronika tutejszego ruchu muzycznego notuje jeszcze: a) wyjazd propagandowy chóru kolejarzy „Hasło" do Budapesztu z p. Latoszewskim jako dyrygentem na czele (który oprócz tego prowadził koncert symfoniczny polski w radjo budapeszteńskiem); b) powstanie nowego pisma p. t.: „Życie Muzyczne i Teatralne", wydawanego i redagowanegp przez prof. Brzostowskiego; c) powstanie nowej organizacji p. t.: „Zrzeszenie Związków Artystycznych", gdzie muzyka jest reprezetowany należycie i wreszcie d) ustanowienie miejskiej nagrody muzycznej, która będzie przyznawana co trzy lata. *St. Wiechowicz.*

KATOWICE

Sezon koncertowy Śląskiego Towarzystwa Muzycznego trwa już w całej pełni, zgodnie z określonym zgóry programem. Program ten przewiduje na sezon bieżący siedem wielkich koncertów symfonicznych z udziałem solistów, siedem recitali, oraz dwadzieścia koncertów symfonicznych z prelekcjami dla młodzieży szkół średnich i powszechnych — w Katowicach i Chorzowie (dawnej Królewskiej Hucie).

Dwa koncerty symfoniczne miały już miejsce. Na program koncertu inauguracyjnego złożyły się: uwertura do „Wesela Figara" Mozarta, 5 Symfonja Beethovena i koncert d-moll Bacha na 4 fortepiany z tow. orkiestry. Wykonawcy: pianistki prof. prof. Śląskiego Konserwatorjum Muzycznego, panie: Allinówna, Chmielowska, Staniszewska i Markiewiczówna oraz orkiestra Śląskiego Towarzystwa Muzycznego pod dyrekcją Faustyna Kulczyckiego, dyr. Śląskiego Konserwatorjum Muzycznego. Wykonanie stało na bardzo wysokim poziomie. Zarówno koncert Bacha, utrzymany doskonale w stylu kameralnym, jak i uwertura Mozarta, a zwłaszcza 5 Symfonja, zdobyły gorący aplauz dla wykonawców z utalentowanym dyrygentem na czele.

Drugi koncert symfoniczny pod dyrekcją Adama Wyleżyńskiego, dyrektora Konserwatorjum w Wilnie, z udziałem młodego pianisty śląskiego, wychowanka akademji berlińskiej, Karola Szafranka, cieszył się również powodzeniem. Na czoło programu wysunęły się: koncert b-moll Czajkowskiego, wykonany z dużą dozą zacięcia wirtuozowskiego, oraz Symfonja „Z Nowego Świata" Dworzaka, w której p. Adam Wyleżyński złożył dowody nieprzeciętnej muzykalności.

W ramach programu tegorocznego odbył się recital Zbigniewa Drzewieckiego, który świetnem wykonaniem programu złożonego z utworów Mozarta, Chopina, Szymanowskiego, Maciejewskiego i Prokofiewa, odniósł wielki sukces.

W grudniu jeszcze odbędą się dwa koncerty, a mianowicie: recital śpiewaczy p. Walentyny Czuhowskiej, uzdolnionej śpiewaczki wileńskiej, oraz III koncert symfoniczny, zawierający w programie m. innemi Warjacje Symfoniczne Francka w wykonaniu prof. Konserwatorjum Katowickiego p. Stefanji Allinówny, oraz 5 pieśni Zbigniewa Dymmka, które wykona z tow. orkiestry pod dyrekcją kompozytora p. Marja Bielicka.

Zanotować należy duży sukces, jaki odnieśli w koncertach, organizowanych przez Śląskie Towarzystwo Muzyczne w porozumieniu z „Ormuzem" — Eugenja Umińska i Zygmunt Dygat. Koucerty te odbyły się w Katowicach, Chorzowie i Rybniku.

Zwraca uwagę większy udział publiczności na imprezach tegorocznych Śląskiego Towarz. Muzycznego. Objaw ten ze wszechmiar pożądany powinien dodać otuchy i być zachętą do dalszych nieustających wysiłków dla władz Śląskiego Tow. Muzycznego z jego niezmordowanym kierownikiem Faustynem Kulczyckim na czele.

Herbert Krzok.

Z TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ

Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej zorganizowało w dniu 30 września b. r. zebranie grupy muzyków, które miało na celu przedyskutowanie ważniejszych problemów współczesnego życia muzycznego w Polsce. W zebraniu brali udział: G. Bacewicz, K. Chłapowski, Z. Dygat, Z. Dymmek, F. Kulczycki, W. Laski, F. Łabuński, J. Maklakiewicz, T. Ochlewski, R. Palester, P. Perkowski, T. Preyzner, J. Pulikowski, W. Raczkowski, B. Rutkowski, K. Sikorski, O. Straszyński, T. Szeligowski, S. Szpinalski, H. Sztompka, S. Śledziński, E. Umińska, S. Węsławski, K. Wiłkomirski, B. Woytowicz i T. Zalewski.

Zebranie, które trwało cały dzień, miało przebieg bardzo żywy i interesujący, przyczem wykazało zupełną zgodność poglądów zebranych w najistotniejszych sprawach muzycznych. Jednocześnie przekonało uczestników, że ogrom zadań stojących przed muzykami polskimi wymaga od nich planowej pracy i ścisłego współdziałania.

Przy Towarzystwie Wydawniczem Muzyki Polskiej powstał dział *Organizacji ruchu muzycznego* (w skrócie ORMUZ). Na kierownika tego działu został powołany p. Tadeusz Ochlewski.

O dotychczasowej pracy działu ORMUZ informujemy czytelników w osobnej notatce (patrz str. 332).

Przy Towarzystwie Wydawniczem Muzyki Polskiej utworzono *instruktorat muzyczny,* który udziela informacyj i rad w sprawie literatury muzycznej, organizacji produkcyj i koncertów, tworzenia zespołów muzycznych i t. p.

Wszelkie zapytania należy kierować do Sekretarjatu Towarzystwa — Warszawa, Śto-Krzyska 16.

Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej ogłosiło *konkurs* na 12 łatwych i krótkich utworów fortepianowych dla początkujących. Warunki konkursu podajemy na następnej stronie.

---

21 listopada b. r. odbyło się nadzwyczajne walne zebranie członków Towarzystwa, na którym uchwalono nowy statut Towarzystwa. Statut ten, po zatwierdzeniu go przez władze, ogłosimy w najbliższym zeszycie naszego pisma.

Na zaproszenie Rady Wileńskich Zrzeszeń Artystycznych Towarzystwo brało udział w I Zjeździe działaczy kulturalnych w Wilnie w dniach 1 i 2 listopada b. r. Delegat Towarzystwa T. Zalewski wygłosił na Zjeździe referat na temat: „Zagadnienie kultury muzycznej wśród szerokich warstw społecznych“.

W dziale nut *ukazały się:* T. Szeligowski „Pieśń litewska“ na skrzypce z fortepianem.—F. R. Łabuński „Dwie pieśni“ na głos z fortepianem. — B. Rutkowski 3 utwory na chór szkolny (Polska Pieśń Chóralna, zeszyt V).

W druku: J. Maklakiewicz. Koncert wiolonczelowy, wyciąg fortepianowy.

Polska fortepianowa literatura pedagogiczna jest uboga i przestarzała, szczególnie zaś brak jest wartościowych utworów dla początkujących.

W celu zapełnienia tej luki w naszej literaturze muzycznej

TOWARZYSTWO WYDAWNICZE MUZYKI POLSKIEJ

OGŁASZA

KONKURS

na 12 krótkich i łatwych utworów fortepianowych, dostosowanych do wykonawczych możliwości młodzieży rozpoczynającej naukę gry na fortepianie.

Zgłoszone na konkurs utwory winny odpowiadać następującym warunkom:

1. utwory oryginalne, nigdzie drukiem nieogłoszone;
2. utwory odpowiadające pod względem technicznym programowi I roku kursu niższego Państw. Konserw. Muzycznego w Warszawie (program z 1934 r.), przyczem należy wyłączyć technikę oktawową i szerokie rzuty;
3. pod względem formy swobodne utwory o dowolnych tytułach programowych (np. obrazki, tańce, pieśni, etiudy i t. p.), krótkie utwory cykliczne (sonatiny, suity, warjacje) lub utwory polifoniczne (inwencje, kanony);
4. styl utworów — dowolny.

Ustanawia się 12 nagród po 50 zł., przyczem jeden kompozytor może otrzymać kilka nagród. Nagrodzone utwory stają się własnością Towarzystwa Wydawniczego Muzyki Polskiej i będą przez nie wydane. Równocześnie Towarzystwo zastrzega sobie prawo nabycia utworów nienagrodzonych.

Utwory opatrzone godłem wraz z zamkniętą kopertą z nazwiskiem i adresem kompozytora należy nadsyłać do dnia 1 marca 1935 r. do Towarzystwa Wydawniczego Muzyki Polskiej (Warszawa, Śto-Krzyska 16).

Skład jury: prof. Zbigniew Drzewiecki. prof. Margerita Trombini-Kazurowa i prof. Jerzy Lefeld.

ODGŁOSY ANKIETY „MUZYKI POLSKIEJ“

Związek Muzyków Pedagogów w Poznaniu stwierdził na zebraniu dn. 12/X 1934 r. zgodność poglądów swoich z wywodami ankiety „Muzyki Polskiej“ w sprawie zasadniczych zagadnień współczesnej kultury muzycznej w Polsce, a mianowicie, że zainteresować społeczeństwo muzyką należy:

1. przez krzewienie kultury muzycznej wśród szerokich warstw,
2. przez podniesienie poziomu muzycznego w kościele i szkole,
3. przez utworzenie Związku Polskich Stowarzyszeń Muzycznych,
4. przez szerzenie muzyki na prowincji z wykorzystaniem dobrych sił prowincjonalnych,
5. przez radjo,
6. przez popularne wydawnictwa muzyczne.

Rozumiejąc, że powyższa uchwała łączyć się musi z konkretnemi czynami Związek Muzyków Pedagogów w Poznaniu postanowił: urządzać audycje muzyczne dla szerokich warstw i dla młodzieży szkolnej, nawiązać kontakt muzyczny z prowincją i popierać wydawnictwa Muzyki Polskiej.

WYDAWNICTWA NADESŁANE

Bursa Stanisław: Kolędy na 3 głosy żeńskie. Nakładem autora. Kraków 1932.

Bursa Stanisław: Pieśni adwentowe na 3 głosy żeńskie lub chłopięce. Nakładem autora. Kraków 1932.

Nowowiejski Feliks: Op. 18 nr. 5. Motet „Ave mundi spes Maria, na tle melodji ks. Grzegorza Gorczyckiego na chór męski a cappella. Nakład i własność kompozytora. Poznań 1934.

Nowowiejski Feliks: Op. 11 nr. 8. Pieśń misyjna „Błogasław Panie' układ na solo. Słowa Marji Czeskiej-Mączyńskiej. Nakład Gebethnera i Wolffa. Warszawa.

Nowowiejski Feliks: Op 11 nr. 8. Pieśń misyjna „Błogosław Panie" układ na chór mieszany a capella lub z tow. organów. Słowa Marji Czeskiej-Mączyńskiej. Nakład Gebethnera i Wolffa. Warszawa.

Muzyka kościelna. Miesięcznik poświęcony muzyce kościelne i liturgji. Wrzesień — Październik 1934 r. Nr. 9/10.

Orlęta. Miesięcznik młodzieży szkolnej. Rok VII № 1. Poznań 1934 r

Orlęta. Miesięcznik młodzieży szkolnej. Rok VII. № 2 — 3. Poznań, Grudzień 1934 i Styczeń 1935.

Śpiewak. Miesięcznik muzyczny. Organ Zjednoczenia Polskich Związków Śpiewaczych i Muzycznych w Warszawie. Rok XV, № 11. Katowice, Listopad 1934.

Redaktor i wydawca w imieniu Tow. Wydawn. Muz. Polskiej *Teodor Zalewski.*